ALPENSTIMMUNG

Musikalische Beziehung zwischen Alphorn und Jodel – Fakt oder Ideologie?



Raymond Ammann
Andrea Kammermann
Yannick Wey



zurück

Raymond Ammann, Andrea Kammermann, Yannick Wey

Alpenstimmung

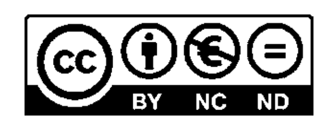
Musikalische Beziehung zwischen Alphorn und Jodel – Fakt oder Ideologie?



zurück

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Der Druck des Buches wurde von der Stiftung Musikförderung an der Hochschule Luzern – Musik ermöglicht. Wir danken dem Stiftungspräsidenten Pierre Peyer und den Mitgliedern des Stiftungsrates.



Weitere Informationen zum Verlagsprogramm:
www.chronos-verlag.ch

Umschlagbild:
Foto: Raymond Ammann; Alphorn und Kuhreihen aus Kappeler (1767: Tafel V, Fig. 2)

Print: ISBN 978-3-0340-1530-1
E-Book (PDF): DOI 10.33057/chronos.1530

Inhalt

Vorwort 9

Dank 11

Einleitung 13
Forschung motiviert durch Popularität von Alphorn und Jodel 13
Methoden 16
Verortung des Alphorns in der Systematik der Musikinstrumente 17
Jodelbegriffe 20
Forschungsgebiet 21

Verhältnis von Gesang und Musikinstrument in der Musikethnologie 23
Die Instrumentalhypothese 25
Jodeln als gesungene Alphornmusik? 30

Hinweise auf Verbindungen zwischen Alphorn und Gesang vor 1800 33
Ursprung des Alphorns und des Jodelns in Schweizer Sagen 33
Quellen vor 1500 aus Nonsberg und St. Gallen 35
Alphorn und Kuhreihen im Alpengebiet zwischen 1500 und 1700 43
Kuhreihen als Jodel- und Alphornmusik im 18. Jahrhundert? 48

Die Unspunnenfeste und ihre Auswirkungen 65
Alphorn und Gesang am Unspunnenfest 1805 66
Fortsetzung der Alphorn- und Gesangswettbewerbe 1808 74
Alphornkurse und mehrstimmiges Alphornblasen nach Unspunnen 78

Alphorn und Jodel in Kuhreihen- und Volksliedsammlungen 1805–1840 87
1805: Naturtonreihe als Grundlage für Volkslieder 89
1812: Beleg für registerwechselndes Singen 95
1813: George Tarennes Recherchen zu Alphorn und Kuhreihen 98
1818: Alphorn-fa im Gesang und «jodeln auf dem Alphorn» 98
1826: Entfaltung des Jodellieds 101
Überblick: Aufstieg und Fall des Kuhreihens 103
Alphornmelodik in Jodelliedern von Huber und Tobler 105

Der Betruf als Schnittstelle zwischen Alphornmusik und Jodel **111**
Ähnlichkeiten in Form und Motivik von Betruf und Alphornweisen 114
Naturtonreihe im Betrufjodel 118

Entwicklungen für und wider eine musikalische Beziehung von Alphorn und Jodel **123**
Alphorn und Jodel werden touristisch vermarktet 125
Naturtrompeten in Österreich, das Wurzhorn und der gejodelte Wurzhorner 129
Förderung des Alphorns und des Jodelns in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts 133

Verbindung von Alphornmusik und Jodel durch den Eidgenössischen Jodlerverband **143**
Verbindung von Alphorn und Jodel bei Alfred Leonz Gassmann 149
Robert Fellmann und Heinrich Leuthold über das Alphorn-fa im Jodel 153
Jodelstile innerhalb der Schweiz 155

Tonumfang und Intonation historischer Alphörner **159**

Messbarer Einfluss des Alphorns auf den Jodel im 20. Jahrhundert **171**
Alphorntonalität im Jodel 173
Frühe Jodelaufnahmen liefern keine Hinweise auf Alphornmelodik 178
Bezüge zwischen Alphorn und Jodel in Wolfgang Sichardts Feldaufnahmen 1936 179
Bücheljuuz: Jodeln mit dem Klang des Instruments 187
Empirische Studie zur Wahrnehmung von Ähnlichkeiten zwischen Alphornmusik und Jodel 193

Alphorn und Jodel: greifbare, aber unstete Wechselbeziehung **201**

Anhang **207**
1. Überlieferte Kuhreihen 1545–1840 207
2. Alphörner aus dem 19. Jahrhundert in Museen und Sammlungen 212
3. Historische Alphörner verwendet zur Analyse ihrer Intonation 214
Abbildungsverzeichnis 215
Tabellenverzeichnis 217

Bibliografie **219**

zurück

Vorwort

Im Jahr 1910 gründete eine Gruppe motivierter Schweizer Jodler und Alphornbläser die Schweizerische Jodlervereinigung, aus der 1932 der Eidgenössische Jodlerverband (EJV) hervorging. Das damals schon formulierte Engagement des Verbands, nämlich das Erhalten, Pflegen und Fördern schweizerischen Brauchtums wie Jodeln, Alphornblasen und Fahnenschwingen, bildet den Nährboden, auf dem auch frische und neue Volksmusikarten gedeihen können. Das Jodeln und Alphornblasen wird weiterhin innerhalb der Familie oder im Jodlerklub ausgeübt und vermittelt, und gerade in den letzten Jahrzehnten entwickelten sich vielseitige Ansätze, diese Art der Volksmusik auszuleben. Die einstigen Ängste, dass dieser Teil unseres Brauchtums aussterben wird, bestehen nicht mehr. Hingegen haben sich mit dieser Interessenszunahme der letzten Jahrzehnte auch die Form dieser Volksmusikart, ihre Vermittlung und ihr soziales Umfeld geändert.

Eine Anpassung an die sich kontinuierlich ändernden gesellschaftlichen Ansprüche verlangt nach einer neutralen Auseinandersetzung mit den vergangenen und gegenwartsnahen Botschaften des Verbandes und der musikwissenschaftlichen Aufarbeitung bestehender Kernfragen zum Jodeln und zum Alphorn. Dazu hat sich die Zusammenarbeit mit dem Forschungsteam der Hochschule Luzern – Musik als sehr fruchtbar erwiesen. Nach einer kleineren Studie zur Frage, wie Tradition in einer sich stetig wandelnden Kulturlandschaft vermittelt werden soll, liegt nun der Bericht dieser vom EJV unterstützten Forschung über die musikalische Verwandtschaft von Alphorn und Jodel vor. Das Buch «Alpenstimmung – Musikalische Beziehung zwischen Alphornmusik und Jodel – Fakt oder Iedeologie?» fasst die Resultate einer dreijährigen intensiven Auseinandersetzung mit dem Thema zusammen.

Ich darf vorwegnehmen, dass sich die Frage nach der Beziehung zwischen Alphornmusik und Jodel nicht mit einer einfach formulierten Aussage beantwortet lässt, vielmehr mussten – neben einer historischen Aufarbeitung – musikanalytische, organologische und auch empirische Teilstudien durchgeführt werden, um aussagekräftige Belege und Argumente vorzeigen zu können. Diese Forschungsarbeit hat bestätigt, dass Alphorn und Jodel eine gemeinsame Geschichte haben, aber je auch eigene Wege gingen. Auf jeden Fall bekräftigt das Buch «Alpenstimmung» die Bedeutung einzelner Förderer dieser Musiksparten aus dem Umkreis des EJV und verweist auf die Wichtigkeit der zahlreichen begeisterten Traditionsträger, ohne die der Schweizer Jodel und das Alphorn heute weit weniger bekannt wären.

Ich möchte die Lektüre von «Alpenstimmung» allen Jodel- und Alphorninteressierten ans Herz legen und mich sehr herzlich für die äusserst angenehme Zusammenarbeit zwischen dem EJV und dem Forschungsteam der Hochschule Luzern – Musik bedanken.

Eidgenössischer Jodlerverband
Karin Niederberger, Präsidentin

zurück

Dank

Wir starteten das vom Schweizerischen Nationalfonds geförderte Forschungsprojekt *Musikalische Beziehung zwischen Alphorn und Jodel – Fakt oder Ideologie* im August 2015.[1] Die Schwerpunkte der Forschung teilten wir uns gemäss persönlicher Vorkenntnisse, Vorlieben und Interessen auf, achteten aber darauf, dass wir uns über alle Teilgebiete austauschten, um so gemeinsam die Forschung voranzutreiben. Gleich zu Beginn des Forschungsprojekts formten wir ein Alphorntrio, zwei von uns bauten ihr eigenes Instrument und ein Mitglied des Forschungsteams begann zusätzlich, das Jodeln zu erlernen. All dies geschah in der Absicht, unser theoretisches Vorgehen durch eine gelebte Praxis zu festigen.

Das Forschungsprojekt profitierte in hohem Masse vom Dialog mit Mitgliedern des Eidgenössischen Jodlerverbands (EJV), die in einem harmonischen Zusammenwirken immer zum Informationsaustausch bereit waren. Der Vorstand des EJV stellte uns am Eidgenössischen Jodlerfest 2017 in Brig eine Plattform sowohl für das Vorstellen von Teilresultaten als auch für die Durchführung einer kleinen empirischen Forschung zur Verfügung. An dieser Stelle möchten wir unseren grossen Dank an Karin Niederberger, Antje Burri, Petra Tomanek, Rolf Marx, Reto Kippel und Sonja Diezig ausdrücken.

Die Forschungsfortschritte wurden regelmässig an Expertenrunden aufgezeigt und das Feedback diverser Fachpersonen eingeholt. Daraus entstanden Freundschaften, die über diese Forschung hinaus bestehen. Diesen Kolleginnen und Kollegen gilt unser ganz herzlicher Dank: Brigitte Bachmann-Geiser, Peter Baumann, Beny Betschart, Peter Betschart, Toni Büeler, Rolphe Fehlmann, Albert Feuz, Edi Gasser, Urs Holdener, Frances Jones, Kurt Langhard, Adrian Linder, Silvia Meister, Willi Michel, Ewald Muther, Nadja Räss, Hans-Jürg Sommer, Marcello Sorce Keller, Heini Stebler, Balthasar Streiff, Franz Schüssele, Heinz Tschiemer, Willi Valotti, Toni Wigger und Armin Zollet.

Unsere Forschung konnte von der Unterstützung folgender Museen und Institutionen profitieren: Musikinstrumentensammlung Willisau (Adrian Steger), Klingende Sammlung Bern (Adrian von Steiger), Dorfmuseum Zeihen (Elisabeth Glaser), Museum der Kulturen Basel (Dominik Wunderlin), Schlossmuseum Thun (Hans Kelterborn, Lilian Raselli), Landesmuseum Zürich (Bernard Schüle), Talmuseum Lauterbrunnen (Esther Graf), Zentrum für Appenzeller und Toggenburger Volksmusik Roothuus Gonten (Barbara Betschart, Bernadette Koller, Erwin Sager), Staatsarchive Nidwalden, Uri, Bern, Luzern, Zürich, Kantonsbibliothek AR Trogen, Kantonsbibliothek Vadiana St. Gallen, Burgerbibliothek Bern, Musikbibliothek Zürich und Schweizerische Nationalphonothek.

1 Projektwebseite: www.hslu.ch/alphorn-jodel.

Diese Forschung bezieht Gebiete Österreichs und Deutschlands mit ein, dabei konnten wir von der Unterstützung unserer österreichischen und deutschen Kolleginnen und Kollegen profitieren. Wir danken Eva Banholzer, Ulrich Morgenstern, Thomas Nussbaumer und Peter Oberosler aus Österreich sowie András Varsányi, Charlotte Vignau und Elmar Walter aus Deutschland.

Kolleginnen und Kollegen der Hochschule Luzern – Musik haben unsere Arbeit in mannigfaltiger Weise unterstützt: Antonio Baldassare, Ivo Bättig, Marc Brand, Simone Busch, Marc-Antoine Camp, Jürg Huber, Michael Kaufmann, Priska Ketterer, Lorenz Kilchenmann, Thomas Mejer, Martina Murer, Nicole Sandmeier, Olivier Senn, Helena Simonett, Regula Steiner, Bernadette Rellstab und das Team der Musikbibliothek. Für das Lektorat des Textes danken wir Ulrich Morgenstern, Charlotte Vignau und Brigitte Weber.

zurück

Einleitung

Alphornblasen und Jodeln werden gemeinsam an Älplerfesten zelebriert und sind von nationalen Kulturveranstaltungen in der Schweiz nicht mehr wegzudenken. Beide Musikpraktiken erleben eine Interessenszunahme und begeistern ein breites Publikum. Dass dadurch Fragen nach den musikalischen Zusammenhängen aufkommen, erstaunt nicht. Ist das Alphornspiel als geblasener Jodel zu verstehen? Hat das Alphorn mit seiner charakteristischen Naturtonreihe und seinem Klang das Jodeln beeinflusst? Wurzeln beide in den jahrhundertealten Kuhreihen?

In dieser Publikation wird diskutiert, ob Ähnlichkeiten zwischen Jodel und Alphornmusik bestehen und ob Evidenzen auf eine gemeinsame Vergangenheit der beiden Musikpraktiken weisen. Die Forschung soll klären, wo und wann im Laufe der Geschichte sich eine einseitige oder gegenseitige Beeinflussung ereignete und ob diese andauerte oder wiederkehrend auftrat. Das Untersuchungsgebiet geht von der Schweiz aus und bezieht den Süden Deutschlands und Österreichs, wo Alphornmusik und Jodel nebeneinander existieren oder existierten, mit ein. Die Forschungsresultate sollen einen Beitrag zur aktuellen Diskussion über den Zusammenhang von Alphornmusik und Jodel sowie zur global geführten Debatte über die «Instrumentalhypothese» leisten.

Forschung motiviert durch Popularität von Alphorn und Jodel

Das wachsende Interesse an der Alphornmusik und am Jodel kann an den überaus gut besuchten Jodlerfesten sowie am grossen und jeweils ausgebuchten Angebot an diversen Kursen zum Erlernen des Alphornblasens und des Jodelns oder zur Herstellung eines eigenen Alphorns abgelesen werden. Der Eidgenössische Jodlerverband zählt neben einer Mehrzahl von etwa 18 000 aktiven Jodlerinnen und Jodlern mehr als 2100 Alphornbläser und Alphornbläserinnen (EJV [Hg.] 2018: 21). Die Zunahme des Interesses am Instrument und am Jodeln zeigt sich in der Realität noch grösser, da nicht alle Personen, die in den letzten 20 Jahren zum Instrument respektive zur Jodelstimme gefunden haben, dem Jodlerverband angehören.

Verstärktes Interesse am Alphorn und am Jodeln lässt sich ebenso in anderen Alpenländern erkennen. Im Jahr 2000 lebten über tausend aktive Alphornbläserinnen und Alphornbläser in Deutschland (Schüssele 2000: 63) und die Anzahl hat seither zugenommen. Für Österreich und Liechtenstein liegen keine Zahlen vor, doch auch hier lässt das Angebot an Jodelworkshops auf eine Zunahme der aktiv Jodelnden schliessen (Steirisches Volksliedwerk [Hg.] 2009: 59). Jodel- und

Alphorngruppen befinden sich auch in England, den Niederlanden, den USA, Kanada, Japan und Korea (Vignau 2013: 157). Die Zahl der Personen, die sich mit Alphornmusik und Jodel befassen – sowohl im Alpengebiet als auch weltweit –, war noch nie so gross wie heute.

Hand in Hand mit der Interessenszunahme und der sprunghaft angestiegenen Verbreitung wurde das Alphornspiel und das Jodeln in unterschiedliche Musikgenres aufgenommen. Pepe Lienhard trug das Alphorn in den 1970er-Jahren in die Popmusik (Lienhard 1977). Der Komponist Jean Daetwyler schrieb Werke für Alphorn und Orchester (Daetwyler 2002) und Eliana Burki setzt das Alphorn in ihrer «Funky»-Musik ein (Burki 2008). Der Hornist Arkadi Schilkloper sowie der Trompeter Hans Kennel erweitern mit dem Alphorn das Instrumentarium unkonventioneller Jazzkompositionen (Schilkloper 2000, Kennel 2017) und der Schweizer Komponist Daniel Schnyder komponierte ein *Concerto for Alphorn and Orchestra*, das im Jahr 2004 von Schilkloper uraufgeführt wurde. Die Alphornbläserin Lisa Stoll wurde landesweit durch ihre Auftritte in volkstümlichen Fernsehsendungen bekannt (Stoll 2016) und Balthasar Streiff zeigt mit seinem Quartett Hornroh (Hornroh 2015), dass sich dieses Instrument in experimenteller Musik einsetzen lässt. In der Vokalmusik experimentieren die Formationen La vache qui crie,[1] das Duo Stimmhorn (Stimmhorn 2001) und die Jodlerin Nadja Räss in ihrem Projekt *stimmreise.ch* mit Jodeln (Räss 2006). Des Weiteren feierte der Jodlerklub Wiesenberg Erfolge in Zusammenarbeit mit prominenten Pop- und Schlagerstars (Weber/Schilt 2012).

Diese steigenden Zahlen und die stilistische Ausweitung des Repertoires liefern zusätzliche Motivation für die Forschungsfrage nach einer Verwandtschaft von Alphorn- und Jodelmusik. Die vorliegende Arbeit richtet sich an aktive Alphornistinnen und Alphornisten, Jodlerinnen und Jodler, die sich über die historischen, soziologischen und musikalischen Hintergründe ihrer Musik informieren möchten, sowie an alle musikwissenschaftlich interessierten Personen. Die Forschungsresultate sollen ausschliesslich deskriptiv und dokumentierend verstanden werden und keinesfalls als Richtlinien gelten. Die Art und Weise, wie Alphorn geblasen, beziehungsweise mit welcher Technik gejodelt wird, bestimmen allein die Musikerinnen und Musiker.

Über das Alphorn und das Jodeln existieren bereits verschiedene ausführliche Studien. Brigitte Bachmann-Geiser publizierte im Jahr 1999 ihr Buch *Das Alphorn*, mit unterschiedlichen, von Spezialisten verfassten Schwerpunkten. Bachmann-Geiser (1999: 82) erwähnt das für die vorliegende Forschung so wichtige Alphorn-fa,[2] einen Vergleich dieses Intervalls mit denjenigen, die teilweise im Naturjodel[3] verwendet werden, führt sie nicht durch, da sie auf andere Aspekte

1 www.lavachequicrie.de, 23. 3. 2018.

2 Die Naturtonreihe des Alphorns und das Alphorn-fa werden ab S. 19 besprochen.

3 Unter «Naturjodel» wird heute in der Schweiz der Jodel ohne Worte verstanden. Für eine detaillierte Betrachtung des Naturjodelbegriffs und seiner geschichtlichen Bedeutungen vgl. Wey, Kammermann, Ammann 2017.

zurück

fokussiert. Ein weiteres Werk mit vergleichbarer Geltung, das ein Jahr nach Bachmann-Geisers Buch erschien, publizierte der deutsche Alphornsolist und Multiinstrumentalist Franz Schüssele. Schüssele präsentiert hölzerne Horninstrumente mit ihren musikalischen Eigenschaften aus ganz Europa und weist auf gemeinsame harmonische Grundlagen von Alphornmelodien und Jodelgesängen hin (Schüssele 2000: 215), behandelt diese aber nicht eingehender. In ihrer in Buchform publizierten Dissertation über das Alphorn stellt Charlotte Vignau Alphorngruppen aus der Schweiz, dem Allgäu, den Niederlanden und Japan vor, wobei sie musikethnologische Aspekte der Gegenwart mit medialen Feldforschungstechniken verknüpft und den Jodel nur periphär erwähnt (Vignau 2013). Der Alphornkomponist Hans-Jürg Sommer veröffentlichte 2010 eine *Auswertung und Interpretation historischer Quellen zur Alphornmelodik*[4] und resümiert, dass die Alphornmusik im Kuhreihen einen Vorfahren hat (Sommer 2013). Der Journalist Pierre Grandjean verweist in seinem Buch über das Alphorn auf musikalische Parallelen bei Jodelmelodien und Kuhreihen (Grandjean 2012: 56), zitiert in dieser Frage jedoch ausschliesslich Sommer (2013). Die englische Hornistin und Musikwissenschaftlerin Frances Jones verfasste ihre Dissertation über die Rolle des Alphorns in der klassischen Musik (2014) und verweist auf gesungene Kuhreihen, die ebenso als Alphornmelodien verstanden werden können. Die jüngste Monografie zum Alphorn stellt die detaillierte Studie über das Hirtenhorn von Eckhard Böhringer (2015) dar. Der Autor hat sich dem Nachbau historischer Hirtenhörner verschrieben und behandelt das Alphorn als eine Unterart des Hirtenhorns. Böhringer geht zwar auf die musikalischen Eigenschaften langer Naturtrompeten ein, nicht aber auf eine musikalische Beziehung zum Jodel.

Max Peter Baumann veröffentlichte 1976 seine Dissertation *Musikfolklore und Musikfolklorismus*, er beschreibt sieben Ursprungstheorien des Jodels, inklusive der möglichen Entstehung des Jodels als Nachahmung des Alphornklangs (Baumann 1976: 101). Heinrich Leuthold veröffentlichte 1981 seine Nachforschungen über den Naturjodel in der Schweiz und erwähnt die Relevanz der Naturtonreihe für das Jodeln; er sieht diese aber nicht durch eine Beziehung zum Alphorn bedingt (Leuthold 1981: 27). Auf die Tradierung der Appenzeller Jodelstile bezieht sich Bruno Mock in seiner Dissertation mit dem Titel *Rugguusseli* (Mock 2007). Mock erwähnt zwar die Verwendung des Alphorn-fa (vgl. S. 19) im Appenzeller Jodel (Mock 2007: 57), gibt aber keine musikanalytische Begründung. Eugen Hänggi legte seine Dissertation über die Geschichte des Jodels in der Musikkultur der Schweiz, in der er die Kuhreihen aus dem 19. Jahrhundert ausführlich diskutiert, am Konservatorium St. Petersburg vor (Hänggi 2011, in russischer Sprache). Eine als Dissertation verfasste musiksoziologische Studie zum Jodeln im Harz legte 2017 Helen Hahmann vor, ohne darin Bezüge zum Alphorn herzustellen. In musikwissenschaftlicher und volkskundlicher Litera-

4 2013 erschien eine leicht überarbeitete Fassung, welche hier zitiert wird.

tur wird die Geschichte des Alphorns und des Jodels somit gut dokumentiert, wohingegen eine Betrachtung der musikalischen Beziehungen zwischen den beiden Musikpraktiken eine Forschungslücke darstellt.

Methoden

Als Argument für die musikalischen Gemeinsamkeiten zwischen Jodel und Alphornmusik darf nicht nur der für das Alphorn typische und teilweise im Naturjodel verwendete 11. Naturton (das Alphorn-fa) gelten. Weitere musikalische Berührungspunkte in Harmonik, Mehrstimmigkeit, Klangfarbe, Agogik und Interpretation sollen ebenso untersucht werden wie funktionale und symbolische Gemeinsamkeiten. Einerseits verlangen solche komplexen Fragestellungen nach einem interdisziplinären Ansatz und einer Vielzahl gezielter Untersuchungsmethoden, andererseits müssen, um die Objektivität einer vergleichenden Forschung zu wahren, nachweisbare Gemeinsamkeiten genauso dargelegt und erklärt werden wie nicht nachweisbare, aber zu erwartende Gemeinsamkeiten. Um die Vollständigkeit der Quellenauswertung zu gewährleisten, werden unterschiedliche Medien analytisch ausgewertet:

Eine aussagekräftige Anzahl historischer Alphörner wird dokumentiert und angespielt, um so deren Grundton, die Intonation und den Klang zu erfassen. Eine Übersicht der relevanten dokumentierten Instrumente befindet sich im Anhang 2 und 3. Die noch erhaltenen historischen[5] Instrumente stellen die beweiskräftigsten Zeitzeugen dieser Forschung dar.

Die Auswertung der aus Bibliotheken und Archiven sowie aus privaten Sammlungen stammenden relevanten Schriften bildet die Basis des historischen Zugangs. Diese Texte werden inhaltlich und hermeneutisch analysiert, wobei sowohl die historischen Gegebenheiten als auch die Absichten der Autorinnen und Autoren berücksichtigt werden.[6] Zudem müssen allgemeine Begriffe in ihrer epochenspezifischen Bedeutung verstanden werden. Frühe Abbildungen stellen wichtige Quellen als Beleg für die morphologische Entwicklung des Alphorns dar. Eingedenk des Umstands, dass die Länge der abgebildeten Instrumente nur im Vergleich mit anderen Gegenständen oder Personen geschätzt werden kann, dass bei Malereien oder Zeichnungen die künstlerische Freiheit berücksichtigt werden muss und dass die jeweilige epochendominierende Idealisierung bei bildlichen Darstellungen nicht ausser Acht gelassen werden darf, bleibt dieser ikonografische Zugang eine nützliche Methode, um anhand der Proportionen des Instruments auf dessen musikalische Eigenschaften schliessen zu können.

Für den musikanalytischen Teil der Forschung werden anhand relevanter Notationen Intervalle, Tonreihen, Melodiestrukturen und die Form der Mehr-

5 Zur Definition von historischen Alphörnern vgl. S. 159.
6 Historische Texte werden in ihrer Schreibweise und Orthographie respektiert und die Anmerkung «[sic]» nur bei auffälligen Stellen gesetzt.

stimmigkeit verglichen. Diese Vergleiche dienen der Aufdeckung von Übereinstimmungen und Unterschieden zwischen Jodelmelodien und Alphornmelodien. Forschungsrelevante Musikaufnahmen werden transkribiert und bestehende Transkriptionen mit den entsprechenden Musikaufnahmen verglichen. Auf Taktstriche wird verzichtet, wenn in den Tonaufnahmen keine metrische Einteilung vorherrscht. Hierdurch werden die Bedenken vieler Forschenden berücksichtigt, die in der Einteilung des Jodels eine Verkümmerung der freien Melodieführung sehen. Wenn Taktstriche gesetzt werden, sind diese primär als Betonung der darauffolgenden Note zu verstehen. Die ekmelischen Tonstufen, die charakteristisch für das Alphorn sind, werden mit speziellen Vorzeichen gekennzeichnet. Um die Lesbarkeit bestimmter Transkriptionen zu verbessern, werden diese zuweilen transponiert – an den entsprechenden Stellen wird darauf hingewiesen. Trotz dieser vereinfachten Darstellung handelt es sich hier ausschliesslich um deskriptive Transkriptionen im Sinne Seegers (1958: 184).

Aufnahmen von Jodel- und Alphornmusik gehören zu den wertvollsten Zeugnissen der vorliegenden Forschung. Als Zeitdokumente sind sie zuverlässiger als Transkriptionen, reichen aber weniger weit in die Vergangenheit zurück. Die frühesten Jodelaufnahmen aus dem Alpenraum stammen aus den Jahren um die Wende zum 20. Jahrhundert, die frühesten Alphornaufnahmen aus den 1920er-Jahren. Relevante frühe wie auch gegenwärtige Aufnahmen werden anhand computergestützter Klanganalysen mit genauen Frequenzangaben ausgewertet und verglichen. Für die Analyse wird das an der Hochschule Luzern entwickelte Programm LARA verwendet.[7] Mithilfe von Schallbildern (Spektrogrammen und TCIF-Spektrogrammen)[8] können genaue Tonhöhen identifiziert und Intervalle berechnet werden.

Verortung des Alphorns in der Systematik der Musikinstrumente

Die in dieser Arbeit zitierten Texte zum Alphorn lassen erkennen, dass der Begriff Alphorn nicht immer durch dieselben Kriterien definiert wird. Je nach Region und Zeitepoche wird das Instrument unterschiedlich bezeichnet und umgekehrt können vergleichbare Instrumente mit unterschiedlicher Form und Länge diesen Namen tragen.

In der bis heute verwendeten *Systematik der Musikinstrumente* der Musikwissenschaftler Erich Moritz von Hornbostel (1877–1935) und Curt Sachs (1881–1959) aus dem Jahr 1914 wird das Alphorn folgendermassen eingeordnet: Auf der ersten Ebene wird es den «Aerophonen» zugeordnet (klassifiziert unter der Nummer 4) und zählt hier zu den «Eigentlichen Blasinstrumenten» (Nr. 42), deren Charakteristik folgendermassen angegeben wird: «Schwingende

7 Lucerne Audio Recording Analyzer, www.hslu.ch/lara, 23. 2. 2018.
8 TCIF: time corrected instantaneous frequency (Fulop/Fitz 2006).

Luft ist durch das Instrument selbst begrenzt» (Hornbostel/Sachs 1914: 583). Das Alphorn wird weiter zu den Trompeten (Nr. 423) und darunter zu den Naturtrompeten (Nr. 423.1) gezählt, «Ohne Vorrichtung zur Tonhöhenverlängerung» (Hornbostel/Sachs 1914: 588), weiter zu den Röhrentrompeten (Nr. 423.12) und darunter zu den Längstrompeten (Nr. 423.121) (Hornbostel/Sachs 1914: 589). Eine feinere Klassifikation würde nicht mehr alle untersuchten Alphörner umfassen, da ungebogene (Längstuben, Nr. 423.121.1) oder gebogene (Längshörner, Nr. 423.121.2) Instrumente respektive Instrumente ohne Mundstück (Endziffer 1) oder mit Mundstück (Endziffer 2) unterschiedlich klassifiziert werden (Hornbostel/Sachs 1914: 589).[9] Um diese Problematik zu umgehen, wird als Oberbegriff für Alphörner der Ausdruck «Naturtrompete» eingesetzt. Diese Bezeichnung wird von Hornbostel und Sachs für Längshörner und Längstuben jeglicher Länge und Form verwendet, wobei moderne Entwicklungen, zum Beispiel chromatische Instrumente mit Ventilen oder Grifflöchern, davon ausgeschlossen sind. Eine Unterteilung in Trompeten für Instrumente mit zylindrischer Röhre oder Hörner für Instrumente mit konischer Röhre nehmen Hornbostel und Sachs nur bei den Ventiltrompeten vor (Hornbostel/Sachs 1914: 590).

Um in dieser Gruppe der Naturtrompeten das Alphorn klar zu fassen, werden sowohl organologische, musikalische als auch funktionale Kriterien berücksichtigt. In Anlehnung an die organologische Theorie der Musikwissenschaftler Oskár Elschek und Erich Stockmann stellt diese Herangehensweise im Kontrast zur systematischen Klassifizierung einen typologischen Zugang dar (Elschek/Stockmann 1968: 231). Der Begriff Alphorn bezeichnet heute ein «langes» (generell über 2 Meter) aus Holz gefertigtes konisches Rohr, ohne Ventile und Grifflöcher, mit einer nach oben verlaufenden sich glockenförmig verbreiternden Öffnung. Innerhalb dieser organologischen Auslegung wenden Autorinnen und Autoren unterschiedliche Begriffserklärungen an. Sommer (2013: 14) nennt eine Naturtrompete dieser Form nur Alphorn, wenn die Länge zwei Meter und mehr beträgt, weil auf kürzeren Instrumenten die typische Alphornmusik nicht gespielt werden kann. Für Vignau bezeichnet der Name Alphorn die moderne, standardisierte Form des Instruments (Vignau 2013: 5). Böhringer nennt alle Naturtrompeten im süddeutschen Raum «Hirtenhorn»; für ihn ist das Alphorn ein regionaler Vertreter der Hirtenhörner (Böhringer 2015: 15).

Die vorliegende Untersuchung subsumiert unter dem Begriff Alphorn hölzerne Naturtrompeten ohne Ventile oder Züge, deren kultureller Hintergrund im Alpenraum liegt. Der Büchel, eine gebogene und in der Gesamtlänge kürzere Form des Alphorns, wird in dieser Studie untersucht und entsprechend bezeichnet. In Teilen Österreichs und Südtirols werden für hölzerne Naturhörner lokalspezifische Begriffe (Wurzhorn, Strebtuter, Waldhorn oder Flatsche) verwendet, diese werden hier übernommen. Naturtrompeten, die urbanen oder höfischen

9 Die Klassifikation bleibt in der aktualisierten Version der Systematik von Hornbostel und Sachs (MIMO Consortium 2011: 20) gleich, wobei der Begriff «Trompeten» durch «Labrosones» («Lippenklinger» [Steiger 2001: 9]) ersetzt wurde.

Ursprungs sind, werden nicht einbezogen. Die unterschiedlichen Tonstufen können auf dem Alphorn nur durch Überblasen erzeugt werden und entsprechen der Naturtonreihe.
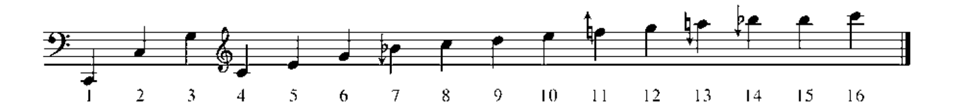


Abb. 1: Naturtonreihe des Alphorns. Alphornmusik wird in der Regel unabhängig von der Grundstimmung des Instruments in C notiert.

Als typische ekmelische (nichtgleichstufig intonierte) Tonstufen des Alphorns gelten der 7., der 11., der 13. und der 14. Naturton. Diese vier Töne weichen so stark hörbar von der gleichstufig temperierten Intonation ab, dass sie gemessen an unseren Hörgewohnheiten als «falsch» empfunden werden und sich trotz Schwankungen in der Intonation deutlich von anderen Tonstufen unterscheiden lassen. Gemessen in Cent[10] belaufen sich die Abstände zum nächsten gleichstufig temperierten Halbton beim 7. Naturton auf ungefähr einen Sechstelton (31 Cent) und beim 13. Naturton auf einen Fünftelton (40 Cent). Der 11. Naturton trägt umgangssprachlich auch die Bezeichnung «Alphorn-fa» und gilt als eines der wichtigsten Charakteristika des Instruments. Auf einer gleichstufig temperierten Skala mit Grundton *C* liegt das Alphorn-fa in der Mitte zwischen den Tönen f^2 und fis^2, 551 Cent über dem Ton c^2 und 51 beziehungsweise 49 Cent von den benachbarten Tonstufen entfernt.

Die Anzahl der Naturtöne, die auf dem Alphorn gespielt werden können, wird hauptsächlich durch dessen Länge bestimmt. Moderne Alphörner in Fis (ca. 3,4 Meter) oder F (ca. 3,6 Meter) kommen heutzutage am häufigsten vor und ihr Repertoire bewegt sich meist zwischen dem zweiten und dem 12. Naturton. Der höhere Bereich bis zum 16. Naturton bleibt weitgehend Virtuosinnen und Virtuosen vorbehalten.

Historische Alphornformen sind in vielen Fällen kürzer; bei ihnen liegt der Grundton und somit die ganze spielbare Naturtonreihe höher und der kritische, blastechnisch anspruchsvolle Frequenzbereich wird früher erreicht. Das charakteristische Alphorn-fa, der 11. Naturton, welcher sich auch in einigen Schweizer Naturjodel findet, gehört nicht zur Skala kurzer Instrumente. Hingegen können jodelartige Sequenzen und Dreiklangsverbindungen auch auf kurzen Hörnern gespielt werden.

---

10 100 Cent entsprechen einem gleichstufig temperierten Halbton, 1200 Cent einer Oktave.

Jodelbegriffe

In regionalen Dialekten können dieselben Begriffe einerseits unterschiedliche Lied- und Musikgattungen bezeichnen, andererseits können dieselben Musikgattungen regional unterschiedliche Namen tragen und die Bedeutung der Namen kann sich im Laufe der Zeit ändern. Namen von Musikinstrumenten oder Liedgattungen mögen heute eine andere Bedeutung haben, als dies in derselben Region in früheren Epochen der Fall war. In Bezug auf konkrete Quellen werden die originalen, regionaltypischen Schreibweisen verwendet und an den entsprechenden Textstellen erläutert. Vorab werden die zentralen, allgemein gebräuchlichen Ausdrücke vorgestellt.

Der Stimmregisterwechsel zwischen Kopf- und Bruststimme gilt als typisches Merkmal der meisten Jodelgesänge. Registerwechselnde Gesänge werden in verschiedenen Musikkulturen weltweit praktiziert (vgl. S. 21). Für das registerwechselnde Singen in nichtalpinen Gegenden wird die Bezeichnung «Jodeln» vermieden. Wie in der modernen Ethnologie üblich, werden an ihrer Stelle die Eigenbezeichnungen der entsprechenden Ethnien gebraucht. Registerwechselnder Gesang darf als globaler Überbegriff verstanden werden, der die alpine Ausprägung, das Jodeln, einschliesst. Entsprechend wird der Begriff «Jodeln» nur für den Alpenraum angewandt.

In den Musikdiskurs eingeführt wurde der Ausdruck «Jodel» im Jahr 1796 vom Librettisten Emanuel Schikaneder (1751–1812) in der Komischen Oper *Der Tyroler Wastl* (Wascher 2016: 138) und im selben Jahr verwendete ihn der Philosoph und Publizist Lorenz Hübner (1751–1807) in seiner Beschreibung eines Almauftriebs in der Nähe von Salzburg (Hübner 1796: 287). Der Begriff «Jodel» existierte in der Volkskultur zwar schon seit Ende des 17. Jahrhunderts, wurde aber nicht für Musik verwendet, sondern für Lärmen und schlechtes Benehmen in der Öffentlichkeit (Wascher 2016: 138).

«Jodler» bezeichnet in Österreich und in Deutschland heute einerseits einen musikalischen Jodelvortrag und andererseits die ausführende männliche Person. In der Schweiz hingegen verweist «Jodler» ausschliesslich auf die den Jodel ausführende männliche Person; das Musikstück selbst wird «Jodel» genannt. Diese Begriffe werden hier entsprechend den jeweiligen regionalen Normen eingesetzt.

«Kuhreihen» und «Ranz des Vaches» bezeichnen Gesangs- oder Instrumentalstücke der Alpenbevölkerung, welche von reisenden Intellektuellen in der romantischen Epoche «entdeckt» wurden (vgl. S. 43). Je nach Quelle existieren diverse alternative Schreibweisen, beispielsweise «rans des vaches» oder «Kühreyen». In dieser Forschungsarbeit werden, mit Ausnahme von Direktzitaten, ausschliesslich die Schreibweisen «Kuhreihen» oder «Ranz des Vaches» verwendet.

Die regionalen Begriffe «Juchzer», «Juiz», «Juhezer» und «Jüüzli» gehen auf denselben Wortstamm zurück und stehen für ähnliche Musikpraktiken in verschiedenen Gegenden. Namen wie «Kuhreieli», «Chüädreckeler» oder «Löck-

zurück

ler» bezeichnen dieselbe oder sehr ähnliche musikalische Gattungen. Alle diese Begriffe werden im vorliegenden Text entsprechend der regionalen Zugehörigkeit angewandt.

Forschungsgebiet

Umfassende Untersuchungen zum Brauchtum müssen über Staatsgrenzen hinweg geführt werden, denn Übernahmen von immateriellem und materiellem Kulturgut geschehen grenzüberschreitend. Sowohl das Alphorn als auch das Jodeln waren und sind in einem transnationalen Alpengebiet bekannt und entsprechend wurde das Forschungsgebiet für die vorliegende Untersuchung ausgelegt.

Alphornähnliche Naturtrompeten finden sich auf vielen Kontinenten: in Südamerika (Lehmann-Nitsche 1908: 936), Australien (Montagu 2014: 4), Nordamerika (Appalachen), Ozeanien (Neuguinea), Asien (Himalaya) und Afrika (Montagu 2014: 71). Allein in Europa kommt eine grosse Vielfalt an unterschiedlichen Formen von Naturtrompeten vor. In seinem ausführlichen Buch über die Verbreitung der Naturtrompeten in Europa nennt Schüssele folgende Gebiete ausserhalb der Schweiz: für Deutschland das Allgäu und andere Teile Bayerns (Schüssele 2000: 63–93), für Österreich Vorarlberg, Tirol, Kärnten, Steiermark, das Salzburger Land, Niederösterreich und Oberösterreich (Schüssele 2000: 94–105) und für Italien Südtirol (Schüssele 2000: 113). Für Frankreich nennt er drei Regionen (Vogesen, Pyrenäen und Korsika [Schüssele 2000: 107–112]) und des Weiteren Gebiete in Kroatien, Slowenien und Serbien (Schüssele 2000: 133–135). Nicht alle diese Gebiete sind in dieser Untersuchung eingeschlossen, das Verbreitungsgebiet der für diese Studie relevanten Naturtrompeten beschränkt sich auf den Alpenraum. Zur zusammenhängenden Alpenregion, in der die Naturtrompete in alphornähnlicher Form bekannt ist und seit mehreren Generationen als Teil des dortigen musikalischen Brauchtums gespielt wird, zählen der Süden Deutschlands, Österreich und die Schweiz.[11]

Wie das Alphorn kommen auch registerwechselnde Gesänge in diversen Weltgegenden vor, von Afrika und Asien bis Ozeanien sowie Amerika und entsprechend wurde vermerkt, dass «auf der ganzen Welt gejodelt wird». Ob es sich bei den oft zitierten «jodelnden» Ethnien (Hornbostel 1925: 209, Wiora 1958: 75, Leuthold 1981: 5), wie den Dani auf Neuguinea, den Sami in Skandinavien, den Inuit in Kanada und vielen anderen, wirklich um registerwechselnde Gesänge handelt (Baumann 1996: 1499), müsste noch genauer untersucht werden und sprengt den Rahmen der vorliegenden Forschung. Sie umfasst nur die Jodelgebiete

11 In der Schweiz sind dies hauptsächlich die Bergregionen der Ostschweiz, der Zentralschweiz und des Berner Ober- und Mittellandes sowie einige französischsprachige Alpengebiete. In Graubünden wird das Alphornblasen heute gepflegt, früher war die metallene Tiba verbreitet, die in Bezug zum Südtiroler «Strebtuter» gestellt werden kann (vgl. S. 130).

der Alpen und schliesst andere europäische Jodelgebiete, wie zum Beispiel den Harz (Deutschland), aus.

Innerhalb der forschungsrelevanten Gebiete wird sämtlichen weiterführenden Hinweisen auf Alphorn und Jodeln nachgegangen; jedoch konzentriert sich diese Studie auf diejenigen Regionen, in denen sowohl gejodelt als auch Alphorn geblasen wird. Der Fokus auf diese Regionen erlaubt, innerhalb eines übersichtlichen, klar begrenzten Raums der Frage nach wechselseitigen Beeinflussungen zweier konkreter Musikpraktiken nachzugehen. Die Idee wechselseitiger Beziehungen von vokaler und instrumentaler Musik betrifft jedoch die musikethnologische Forschung weltweit.

zurück

Verhältnis von Gesang und Musikinstrument in der Musikethnologie

Auf Vergleichen basierende musikethnologische Theorien wurden erstmals zu Beginn des 20. Jahrhunderts formuliert. Auf der musikalischen Weltkarte existierten damals noch viele weisse Flächen, trotzdem erklärten die frühen «Weltmusikforscher» ihre auf hypothetischen Einschätzungen basierenden Theorien, die zudem in einer eurozentrischen Sichtweise wurzeln, als global gültig. Zu jener Zeit begann ebenfalls die wissenschaftliche Diskussion über den Ursprungsort und die Erklärung der Verbreitung des Alphorns und des Jodelns. Aus heutiger Sicht erscheinen die Argumente und Hypothesen abwegig, geben aber Einsicht in die damaligen anthropologischen Denkmuster.

Hornbostel (1925: 204) geht von einer einmaligen Entstehung des Alphorns im zentralsibirischen Raum und einer anschliessenden Verbreitung in die heutigen Gebiete aus. Zum Verbreitungsgebiet zählt er in den 1920er-Jahren neben der Schweiz und Österreich auch Gebiete in Deutschland, Skandinavien und Schottland. Als besonderes Argument für seine Verbreitungshypothese nennt er die osteuropäischen Länder Litauen, Estland, Polen und Rumänien, durch die das Instrument getragen wurde und wo es noch immer vorkommt.

Die von Hornbostel angeführte Migration zeigt Parallelen zu der vom Linguisten Franz Bopp (1791–1867) zu Beginn des 19. Jahrhunderts aufgestellten These einer Migration der proto-indoeuropäischen Sprache (früher: indogermanische Sprache) (Bopp 1847). Die unterschiedlichen Varianten dieser Theorie basieren auf der Vorstellung einer Urheimat der indogermanischen Sprache in den Steppen nördlich und nordöstlich des Schwarzen Meers, von wo sie nach Mitteleuropa getragen wurde. Diese damals geläufige Theorie soll gemäss Hornbostel auch für die Migration des Alphorns gelten. Hornbostel schreibt in Bezug auf die Verbreitung der langen Naturtrompete, die er verallgemeinernd als Alphorn bezeichnet:

> Weist schon die Verbreitung deutlich auf Einwanderung aus dem Osten über eine nördlich der Alpen verbleibende Wanderstrasse, so lassen die asiatischen Belege keinen Zweifel über die Herkunft des Instruments. Kalmücken, Katschinzen und Kirgisen besitzen es (letztere neben der Schalmei), im Osten ist es bis an den oberen Amur gedrungen. (Hornbostel 1925: 204)

Hornbostel erstellte ferner eine Liste der Vorkommensgebiete des Alphorns sowie verwandter Instrumente und verweist auf eine Verbreitung des Instruments bis auf die pazifischen Inseln (Hornbostel 1925: 205). Er sieht in dieser Migration nicht nur die Wanderroute des Alphorns, sondern macht vom Zeitpunkt seiner Ankunft die Entstehung des Jodelns abhängig, da für ihn das Jodeln aus der Musik des Alphorns entstanden sein muss:

> Die Beschränkung des Jodelns auf die Alpen lässt vermuten, dass es hier entstanden ist. Die Möglichkeit der Entstehung war aber jedenfalls schon sehr früh gegeben, und wenn es auch nie gelingen dürfte, sie genauer zu datieren, so wird die kulturhistorische Forschung doch wenigstens einen terminus post quem ermitteln können: den Zeitpunkt, da die ersten asiatischen Blasinstrumente die Alpenländer erreichten. (Hornbostel 1925: 209)

Als Hornbostel seine Ansichten über den Ursprung des Alphorns öffentlich darlegte, existierten auch kontrastierende Meinungen. Der engagierte Schweizer Alphornbläser und Komponist Johann Rudolf Krenger (1854–1925) sieht den Ursprung des Alphorns in der Schweiz: «Ebenso ist es auch eine geschichtliche Tatsache, dass es nicht in unser Land importiert worden ist, wie so manches andere in heutiger Zeit, sondern dass es unserem Land ureigen war, schon zurzeit, wo unser Volk noch wirklich ein ‹Volk der Hirten› war» (Krenger 1921: 3).

Diese «geschichtliche Tatsache» belegt Krenger jedoch nicht und seine Behauptung bleibt genauso hypothetisch wie Hornbostels These zur Migration des Alphorns von Asien ins Alpengebiet. Die Existenz langer Naturtrompeten ausserhalb des Alpengebiets begründet Krenger mit einer Migration aus den Schweizer Alpen: «Vielmehr ist als sicher anzunehmen, dass die ausserhalb der Schweizeralpen vereinzelt vorgefundenen Alphörner aus den Schweizerbergen importiert worden sind» (Krenger 1924: 173). Krenger besass nicht die internationale Reputation, wie sie damals Hornbostel genoss, und seine Theorie fand kein Echo. Schon kurz nach Hornbostels Thesen erschien in der *Monatszeitschrift des Schweizer Alpenclubs* ein Artikel des Schweizer Musikwissenschaftlers Fritz Gysi (1888–1967), der in Bezug auf den Ursprung des Alphorns Hornbostels Schlussfolgerungen übernimmt:

> […] sein Ursprung liegt doch ganz anderswo, nämlich im nördlichen Asien. Von dort aus ist es mit den Nomadenstämmen südwestwärts gewandert, hat den Steppenvölkern der Kalmücken und Kirgisen treffliche Dienste geleistet und auf seinem Zuge schliesslich die Alpengegenden, aber auch den Schwarzwald und die Thüringer Berge erreicht. (Gysi 1925: 53)

Ein Jahr nach dem Erscheinen der oben erwähnten Abhandlung publizierte Gysi einen thematisch verwandten Artikel, in dem er den Ursprung des Jodelliedes in Asien nachzuweisen versucht:

> […] so gut wie die uns geläufige, langgestreckte, unten umgebogene Holzröhre einen vervollkommneten Typus eines primitiven Nomadeninstruments darstellt, so gut können wir uns auch das Jodellied unserer Sennen als eine künstlerische Um- und Fortbildung des ehemals durch Kirgisen und Kalmücken westwärts verbreiteten Hirtengesangs denken. (Gysi 1926: 289)

Die Annahme, dass das Alphorn und möglicherweise auch der Jodel ursprünglich aus Zentralasien stammen, hat sich bis spät ins 20. Jahrhundert gehalten. Der österreichische Volksmusikforscher Karl Magnus Klier (1956: 17) und die in der Schweiz tätigen Forscherinnen und Forscher Marianne Meucelin-Roeser (1975: o. S.), Johann Manser (1980: 199), Ursula Frauchiger (1992: 5) und Constantin Brăiloïu (1949: 67) schliessen mit ihren musikethnologischen Überlegungen direkt an diese frühen Theorien an.

zurück

Fazit

Krengers gewagte Hypothese, den globalen Ursprung des Alphorns in der Schweiz zu postulieren, kann mit seinem passionierten Engagement für die Schweizer Volksmusik erklärt werden. Hornbostels Aussage, die noch bis in die 1990er-Jahre zitiert und akzeptiert wurde, basiert auf der Annahme einer einmaligen Entstehung der Naturtrompete. Diese Annahmen werden heute als obsolet angesehen. Hirten setzen auf der ganzen Welt Hörner als Signalinstrumente ein, zweifellos können auch Ethnien in Zentralasien vor einigen Tausend Jahren beim Hüten der Tiere Signalhörner eingesetzt haben. Die zitierten Forschenden können keinen eindeutigen Beleg dafür nennen, dass der Urtyp des Alphorns oder des registerwechselnden Singens aus Zentralasien oder der Schweiz stammt.

Die Instrumentalhypothese

Die erste Generation von Forschenden der Vergleichenden Musikwissenschaft behandelte musikwissenschaftliche Probleme, wie anhand der Verbreitung der Naturtrompeten bereits gezeigt, auf globaler Ebene. Der Gestaltpsychologe und Gründer der Vergleichenden Musikwissenschaft Carl Stumpf (1848–1936) publizierte eine Abhandlung mit dem Titel *Die Anfänge der Musik* (Stumpf 1911) und sein Kollege Sachs verfasste die Schriften *Geist und Werden der Musikinstrumente* (Sachs 1929) sowie *Eine Weltgeschichte des Tanzes* (Sachs 1933). Obwohl die Gesamtaussagen ihrer Thesen als obsolet gelten, können heute, über hundert Jahre später, einzelne Aspekte weder negiert noch bestätigt werden. Zu diesen Aspekten zählt die Instrumentalhypothese, die den Ursprung von Tonsystemen in den musikalischen Gegebenheiten bestimmter Musikinstrumente postuliert. Sie stellt den umfassenden Rahmen für eine thematische Verortung der vorliegenden Forschung dar.

Als nachweislich falscher Ansatz zur Instrumentalhypothese gilt die von Hornbostel entwickelte Blasquintentheorie.[1] Hornbostel ging bei seinen akustischen Versuchen zur Findung eines weltweit verbreiteten Tonsystems von der chinesischen Panflöte Huang Chung aus, deren Stimmung auf dem Quintenzirkel basiert (Abraham/Hornbostel 1903: 322). Beim Überblasen in die Quinte (Duodezime) ergaben sich nicht die zu erwartenden 702 Cent zur Oktave, sondern nur 678 Cent. Da sich diese «unreine» Quinte gemäss Hornbostel weltweit nachweisen lässt, ging er davon aus, dass diese Panflöte und ihre Abmessungen als Quelle weltweit verbreiteter Tonsysteme gelten. Die Resultate dieser Messungen in Kombination mit den damals allgemein akzeptierten Theorien der – heute ebenfalls als obsolet geltenden – Kulturkreislehre[2] und der Annahme, dass sich

1 Hornbostel war zu Beginn des 20. Jahrhunderts Assistent von Stumpf und übernahm danach die Leitung des Phonogrammarchivs in Berlin, er wird gerne als «erster Musikethnologe» bezeichnet.

2 In der Kulturkreislehre werden Kulturen nach ihrem «Entwicklungsstand» bestimmten

ein Instrument nur einmal entwickelt und sich dann global verbreitet, bewog den niederländischen Musikethnologen Jaap Kunst (1891–1960) dazu, den Ursprung für die Musik Zentralafrikas in China zu vermuten (Kunst 1936: 131). Der in Basel ansässige Musikwissenschaftler Manfred Bukofzer (1910–1955) überprüfte mit genaueren Messgeräten und unter Berücksichtigung der Mündungskorrektur und der vom Anblaswinkel abhängigen Frequenzänderungen Hornbostels Blasquintentheorie und widerlegte diese (Bukofzer 1937: 404).

Möglicherweise von Bukofzers Ausführungen angespornt, stellte sich die britische Musikarchäologin Kathleen Schlesinger (1862–1953) die Aufgabe, den Ursprung von regional limitierten Tonsystemen in einem dieser Kultur zugehörigen Musikinstrument zu finden (Schlesinger 1939). Anhand regelmässiger Längenteilung bei griechischen Aulos[3] errechnete Schlesinger die Position der Grifflöcher und versuchte so, eine «Urstimmung» für die griechische und somit für die europäische Musik zu finden. Der Schweizer Musikwissenschaftler Fritz Gysi (1888–1967) argumentierte schon vor Schlesinger gleichermassen für eine regionale Instrumentalhypothese. Er sieht den Ursprung der registerwechselnden Gesänge auf den nördlichen Salomoninseln in der dort «seit Jahrtausenden» heimischen «Panspfeife» oder der «Schalmeiflöte» (Gysi 1926: 292).

Neben dem Aulos und den überblasenden Panflöten wurde der global vorkommende Musikbogen[4] als Quelle von Tonsystemen herangezogen, aber ausschliesslich begrenzt auf die zugehörige Musikkultur oder auf eine bestimmte Region. Der deutsche Ethnologe und Mediziner Robert Lehmann-Nitsche (1872–1938) argumentiert, dass in den von ihm untersuchten Musikkulturen des südlichsten Südamerikas Melodien des Musikbogens auch gesungen oder, nach seinen Worten, «gejodelt» werden und somit müsse das kultureigene Tonsystem den Ursprung im Musikbogen haben (Lehmann-Nitsche 1908: 938). Frequenzveränderungen der Töne des Musikbogens können entweder durch die Verkürzung der Saite oder durch Umformungen des Resonanzraums bewirkt werden. Beim Spiel des Mundbogens, eines bestimmten Typs des Musikbogens, wird mit dem Rachen ein veränderbarer Resonanzraum gebildet. So können einzelne Obertöne, im Speziellen die ersten Töne der Naturtonreihe, verstärkt hörbar gemacht werden. Die Intervalle zwischen diesen Tönen sind auch im registerwechselnden Singen anzutreffen, was die Argumentation von Lehmann-Nitsche erklärt, im Musikbogen die Idee des registerwechselnden Singens zu erkennen.

Noch in den 1960er-Jahren sieht der österreichische Musikwissenschaftler Walter Graf (1903–1982) die vom Musikbogen übernommene Naturtonreihe als

---

Kulturkreisen zugeteilt, die sich unter anderem durch den Gebrauch spezifischer Musikinstrumente und Tonsysteme auszeichnen.

3 Das antike Blasinstrument, Aulos, gehört zu den Rohrblattinstrumenten und verfügt zumeist über zwei nicht miteinander verbundene Melodierohre, die während des Spielens v-förmig gehalten werden.

4 Der Musikbogen besteht aus einem biegsamen Saitenträger (Bogen), zwischen dessen Enden eine oder mehrere Saiten gespannt werden.

global geltendes Tonsystem an und verweist auf Musikkulturen in Südafrika, die entsprechende Intervalle in ihrem Gesang verwenden. Graf (1961: 39) spezifiziert nicht, auf welche Musikkulturen er sich bezieht, doch in einer nachfolgenden Publikation verweist er auf die Forschungen des schottischen Musikwissenschaftlers Percival Robson Kirby (1887–1970) von 1939 (Graf 1972: 71), der in den Obertönen des afrikanischen Musikbogens bei den Khoisan, Bantu und Mbuti die Inspiration für ihre Tonsysteme entdeckt zu haben glaubte.

Da die Naturtonreihe bei Naturtrompeten im Vergleich zu anderen Instrumenten sehr deutlich hervorgebracht werden kann, rückten Naturtrompeten schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Ursprung für die auf der Naturtonreihe basierenden Tonsysteme in den Fokus. Stumpf (1911: 38) argumentierte, dass auf Naturtrompeten ohne Griffe und Ventile die ersten Intervalle (Oktave, Quinte, Quarte und Terz) mühelos hervorgebracht werden können und sie deshalb als Ursprung von weltweit anzutreffenden Tonsystemen infrage kommen. Dass diese physikalischen Gegebenheiten global anzutreffende, kulturunabhängige musikalische Phänomene erklären, wird heute bezweifelt.

Die einstige wissenschaftliche Befürwortung der genannten Instrumentalhypothesen lässt sich durch die damalige Akzeptanz der evolutionistischen und diffusionistischen Ethnologie erklären. Diese heute überholten Theorien basieren auf der Vorstellung der einmaligen Entstehung eines einfachen Musikinstruments, welches im Lauf der Geschichte in sein aktuelles Verbreitungsgebiet getragen wurde. Der Gedanke einer einmaligen Kreation von technisch einfach herzustellenden Musikinstrumenten wird heute abgelehnt. In der Musikethnologie wird davon ausgegangen, dass Musikinstrumente wie Panflöten, Hörner, Musikbögen oder Flöten mehrmals und an verschiedenen Orten «erfunden» wurden, eventuell in Vergessenheit gerieten und einige auch wiederentdeckt wurden. Sie sind konstant äusseren Einflüssen ausgesetzt und ihre Form und Funktion passen sich einer kontinuierlich wechselnden Ästhetik an.

Die Frage nach dem Ursprung von Musik und ihren Tonsystemen erhielt zu Beginn des 21. Jahrhunderts eine neue Dynamik, als Forschungsresultate der Musikwissenschaft, Musikpsychologie, Kognitionswissenschaft, Archäologie, Linguistik sowie der Genforschung interdisziplinär verglichen wurden. Im Vergleich zu den oben genannten frühen Versuchen werden nun keine ethnologischen oder soziologischen Theorien und Hypothesen als Modell übernommen, dafür baut die Argumentation auf Vergleichen unterschiedlicher, aber themenverwandter Forschungsresultate auf.

Im Jahr 2006 publizierte Victor Grauer seinen aufsehenerregenden Artikel *Echoes of Our Forgotten Ancestors* (Grauer 2006a). Der frühere «Cantometrics»-Mitarbeiter[5] des Musikethnologen Alan Lomax (1915–2002) (Lomax 1976) führte unter Berücksichtigung relevanter und aktueller Erkenntnisse der

5 Das «Cantometrics»-Projekt bestand aus dem Versuch, Musik durch 37 Stilelemente zu klassifizieren und so Musikstile weltweit vergleichbar zu machen (Lomax 1976).

Archäologie und der DNA-Forschung die Idee, eine globale Geschichte der Musik aufzuzeigen, weiter. Sich auf die «Out of Africa»-Theorie beziehend, übernimmt Grauer die von Steve Olson (2002: 50) etablierte These, dass die in Afrika lebenden ethnischen Gruppen, die Grauer verallgemeinernd als «bushmen» und «pigmy» bezeichnet, das Erbgut aller heute lebenden Menschen in sich tragen und kulturell mit unseren Vorfahren zu vergleichen sind. Entsprechend formuliert er seine Hypothese, dass in diesen Kulturen auch die Urformen der heute global verbreiteten Musik zu finden seien. Grauers unscharfe Bezeichnung dieser Ethnien als «pigmy» und «bushmen» diente ihm auch für die Benennung dieser typischen Grundformen der Musik als «P/B style» (Pigmy/Bushmen-style) (Grauer 2006a: 13). Bei einer etwas genaueren Betrachtung finden sich darunter der Musikbogen und die Panflöte der schon in der frühen Instrumentalhypothese herangezogenen Khoisan («bushmen») and Mbuti («pigmy»).

Gemäss Grauers Theorien wären die musikalischen Strukturen, die vom *Homo sapiens* vor 100 000 Jahren in die Welt getragen wurde, als Universalien zu verstehen, zu denen unter anderem das «Interlocking» zählt, das Grauer aber nicht nur auf das Alternieren von einem oder wenigen Tönen durch zwei Musizierende oder musizierende Gruppen beschränkt, sondern zudem auf das Alternieren von musikalischen Themen im antiphonalen und responsorialen Singen («call and response») ausweitet. Grauer nennt eine Anzahl Musikkulturen der «Cantometrics»-Liste, in deren Musik Interlocking als strukturgebendes Kompositionsmittel festgestellt werden kann. Dazu gehören die Sajek in Taiwan, die Dani in Neuguinea, die Ainu in Japan, die Shuar in Ecuador, die Asháninka in Peru und Brasilien sowie die Hupa in Kalifornien.[6] Für Europa nennt er «some yodeling cattle herders in Switzerland» (Grauer 2006a: 17) und führt ein Musikbeispiel mit dem Titel *Zäuerli* aus dem Appenzell an (Zemp [Hg.] 1995: 35). Er begründet seine Wahl folgendermassen:

> [It] gives us an opportunity to experience a rarely heard type of European polyphonic yodeling, also with wide intervals, relaxed, open voices, and nonsense vocables. This is from Switzerland, forming a variant of P/B style featuring more sustained and extended vocalization with cowbells in the background. (Grauer 2006a: 17)

Das Erkennen eines typischen Elements des «P/B style» (Grauer 2006a: 117) in einem Zäuerli[7] dient Grauers Argumentation, dass sich registerwechselndes Singen als Universalie in der Musik bis heute erhalten hat. Das als musikalisches Gestaltungsprinzip geltende Interlocking bezieht Grauer nicht nur auf den Gesang, sondern auch auf die Instrumentalmusik. Er nennt hierbei die hauptsächlich alternierend gespielten und weltweit verbreiteten Panflöten. Grauer führt nicht das Überblasverhalten dieser gedackten Aerophone an, sondern erwähnt eine weitere typische Eigenheit seines «P/B style», die er «Paleosiberian breahtlessness»

6 Grauer übernahm die Namen der Ethnien aus dem «Cantometrics»-Projekt der 1960er-Jahre, die heute als abschätzend angesehen werden und hier geändert wurden. Anstelle von Shuar schrieb er «Jivaro» und anstelle von Asháninka «Campa».

7 Zäuerli: Lokale Bezeichnung des Naturjodels in Appenzell Ausserrhoden.

zurück

nennt (Grauer 2006a: 34) und die im Dudelsack respektive in der asiatischen Mundorgel gründen soll. Seine Untersuchungen zur Musik der «Paleosiberians» führen ihn zur Auffassung, dass «breathlessness» von der Instrumentalmusik auf das Singen übertragen wurde, also ganz im Sinne der frühen Instrumentalhypothese. Das Singen im «breathlessness»-Stil beinhaltet Elemente, die gemäss Grauer auch für das Jodeln zutreffen:

> Elements of yodel (in the form of true yodel, falsetto, and/or glottal embellishments) may have been retained, along with a conception of music as a continuous stream of unphrased sound, along with some other P/B trails that also tend to persist, such as wide intervals, predominance of nonsense syllables and/or word repetition, open, relaxed voices, slurred enunciation, relaxed accent, and also, in some cases, even a form of hocket. (Grauer 2006a: 35)

Grauer (2006a: 44) beschreibt die ursprünglichsten, typischen Formelemente der frühesten Musik vom *Homo sapiens* dann sehr prägnant als «highly integrated interlocked, freely polyphonic, improvised, and playfully hocketed yodeling». Gemäss seiner Deutung soll demzufolge der Wechsel von Kopf- und Brustregister eine Frühform der Musik vom *Homo sapiens* darstellen. Dazu zählt er weitere musikalische Elemente, die dem Jodeln im Alpengebiet eigen sind: Freie Polyphonie, motivalternierendes, improvisierendes und spielerisches Musizieren. Grauer sieht den schnellen Registerwechsel beim Singen als ein ursprüngliches musikalisches Element an und gibt des Weiteren Hinweise auf eine Verbindung von Instrumentalmusik und Singen.

Unter Fachleuten werden Grauers Hypothesen diskutiert und das Feld der Reaktionen reicht von beherzten Befürwortern (Nettl 2006: 59–72, Rahaim 2006: 29–42) zu vehementen Gegnern (Stock 2006: 73–91, Cooke 2006: 93–100, Leroi/Swire 2006: 43–54, Cross 2006: 55–63). Grauer versuchte, die Kritiken zu widerlegen (Grauer 2006b: 101–134, Grauer 2006c: 9–12) und veröffentlichte zudem 2011 eine detailliertere Formulierung seiner Betrachtungsweisen (Grauer 2011), die seine Gegner aber nicht überzeugen konnte.

Fazit

Obwohl zwischen dem Zeitpunkt der Theorienbildung Stumpfs und Hornbostels und derjenigen Grauers ungefähr hundert Jahre liegen, zeigen die Hypothesen Ähnlichkeiten in der Argumentation und basieren teilweise auf denselben musikalischen Referenzen. Trotz der Tatsache, dass die Aussagen Stumpfs und Hornbostels heute überholt sind, und der umstrittenen Hypothese Grauers kann nicht geleugnet werden, dass in der einfachen Organologie eines Naturtoninstrumentes eine mögliche Inspirationsquelle für einen bestimmten Gesangsstil derselben Kultur liegen kann. Dass ein solches Spezifikum, wenn es nachgewiesen wird, keinesfalls auf eine globale Ebene übertragen werden darf, versteht sich heute von selbst.

Von der Instrumentalhypothese, wie sie Hornbostel beschrieb und wie sie circa hundert Jahre später von Grauer umformuliert in die Diskussion zur glo-

balen Musikevolution getragen wurde, bleiben Mutmassungen, denen in dieser Forschung anhand eines ausgewählten, regional limitierten Modells, der musikalischen Beziehung zwischen Alphorn und Jodel, nachgegangen wird. Sowohl Hornbostels Blasquintentheorie als auch die neueren Forschungen Grauers zielen auf eine Erklärung von Gemeinsamkeiten in global anzutreffenden Tonsystemen. Gegenargumente und widersprüchliche Gegebenheiten können leicht ausgemacht werden, denn die Entwicklungen musikalischer Formen und Funktionen werden durch kulturellen Wandel, ästhetische Ansprüche und spontane Übernahmen bestimmt.

Jodeln als gesungene Alphornmusik?

Wird die Grundidee der Instrumentalhypothese auf ein begrenztes Untersuchungsgebiet und hierin auf eine bestimmte Musikgattung und ein bestimmtes Instrument, in unserem Beispiel auf das Alphorn und den Jodel, begrenzt, so sollten sich ausschliesslich für diese Region geltende Aussagen formulieren lassen, die dann im Rahmen eines Vergleichs mit weiteren Fallbeispielen ein aufschlussreiches, aber wohl komplexes Bild ergeben, das zur aktuellen interdisziplinär geführten Diskussion über Universalien und Instrumentalhypothesen beitragen kann.

Ein eindeutig formulierter Hinweis eines musikalischen Berührungspunktes zwischen Jodel und Alphorn findet sich schon 1818 beim Berner Philosophieprofessor Johann Rudolf Wyss (1781–1830) (1818: XV),[8] aber erst hundert Jahre später wird diese Gemeinsamkeit in der musikwissenschaftlichen Diskussion erörtert. Wie bereits erwähnt, postulierte Hornbostel 1925 einen instrumentalen Ursprung des Jodels, wobei er neben dem Alphorn auch die im Alpengebiet vertretene Schalmei miteinbezog (Hornbostel 1925: 204). Hornbostels Argumentation basiert auf sechs Merkmalen, die auf eine instrumentale Abstammung des Jodels hindeuten (Hornbostel 1925: 203):

– Registerwechsel zwischen Brust- und Kopfstimme
– Grosse Intervallsprünge, die in anderen Gesangsstilen als «unsanglich» gelten
– Legato über grosse Intervalle und längere Motive
– Grosser Tonumfang
– Harmonischer Aufbau, basierend auf Dreiklängen
– Textlosigkeit

Während diese Merkmale für eine Verbindung sprechen, sieht Hornbostel den eindeutigen Hinweis, abgestützt auf der oben erwähnten Aussage seines Lehrers und Kollegen Stumpf (vgl. S. 25), im Alphorn-fa:

8 Eine detaillierte Diskussion dazu befindet sich auf S. 100.

zurück

> Den schlagendsten Beweis aber für die vokale Nachahmung des Alphorns liefern jene Appenzeller (innerrhodischen) Jodler und Kuhreigen, die an Stelle der Quarte den Tritonus oberhalb der Tonika benutzen, der als elfter Teilton auf der Naturtrompete die fehlende Quarte ersetzen muss. (Hornbostel 1925: 206)

Neben dem gemeinsamen Vorkommen des Alphorn-fa in beiden Musikpraktiken sieht Hornbostel das häufige Auftreten grosser Intervalle, wie Oktaven, Sexten, Quinten und Quarten, den grossen Tonumfang, das Überschlagen der Stimme, welches an das Überblasen des Instruments erinnert, sowie die Vokalisation ohne Text und den harmonischen Aufbau auf Dreiklängen als Argumente für den Ursprung des Jodels in der Alphornmusik und damit in der Naturtonreihe als tonales System.

Der Musikwissenschaftler Jacques Handschin (1886–1955) (1948: 311) räumt zwar ein, dass in gewissen Jodeln das Alphorn-fa «nachgeahmt» wird, geht aber davon aus, dass die alphornblasenden und singenden Älpler von der Diatonik geprägt und «eher auf die Melodieform mit der reinen Quart eingestellt» sind. Gemäss Handschin (1948: 311) kommt die erhöhte Quarte auch in Regionen vor, in welchen keine Naturblasinstrumente bekannt sind, und somit muss diese Tonstufe nicht zwingend von der Naturtonreihe inspiriert sein.

Die Begründung des rumänischen und unter anderem in der Schweiz tätigen Komponisten und Musikethnologen Constantin Brăiloïu (1893–1958) für seine Ablehnung einer Verbindung von Jodel und Alphorn basiert ebenfalls auf der Tatsache, dass auch in Musikkulturen registerwechselnd gesungen wird, in denen keine Naturtrompeten vorkommen (Brăiloïu 1949: 69). Diese Argumentation hat aber nur Gültigkeit, wenn von einer einmaligen Entstehung und einer globalen Verbreitung des Instruments ausgegangen wird, wovon neuere Meinungen gänzlich abweichen. Überzeugt von Brăiloïus Argumentation formulierte der deutsche Musikwissenschaftler Walter Wiora (1906–1997) seine auf der Kulturkreislehre beruhende Meinung im musikwissenschaftlichen Lexikon *Musik in Geschichte und Gegenwart* (1958: 76):

> Die These, es [Jodeln] sei als vok. Nachahmung von Instr. (das Alphorn in Europa, der Panpfeife in Melanesien) aufgenommen, wird durch zahlreiche Argumente widerlegt, die besonders C. Brailoiu dargelegt hat. Zwar ahmte man später oft Instr. nach; dass das Jodeln aber nicht auf solche Weise entstanden ist, zeigt schon seine Verbreitung bei urtümlichen Wildbeutern, die keine Instr. besitzen.

Die Argumente von Wiora und Brăiloïu sind aufgrund ihres evolutionistischen und diffusionistischen Hintergrunds nicht mehr akzeptabel und andere Ansätze für und wider eine Verbindung des Jodels mit dem Alphorn müssen diskutiert werden. Der Schweizer Komponist und Naturjodelexperte Heinrich Leuthold (1910–2001) schliesst einen Einfluss der Alphornmusik auf den Jodel nicht aus, sieht ihn allerdings als gering (Leuthold 1981: 41), da nach seiner Auffassung die Naturtonreihe nicht nur eine Eigenschaft des Alphorns, sondern auch eine Eigenschaft des menschlichen Stimmorgans sei (Leuthold 1981: 36):

> Beim Alphorn springt der Ton durch stärkere Lippenspannung und grössere Intensität der Luftsäule automatisch in eine der nächstfolgenden Stufen der Obertonreihe hinauf. […] Dem gleichen Gesetz ist auch das menschliche Stimmorgan unterworfen.

> Vielleicht wird man schon die Beobachtung gemacht haben, dass eine männliche Stimme, besonders eine nicht voll mutierte, plötzlich umschlägt ins Fistelregister, und zwar in die Duodezime hinauf, die identisch ist mit dem 3. Teilton der Naturtonreihe.

Leuthold weist den Stimmbändern dieselben physischen und akustischen Eigenschaften wie dem Alphorn zu und begründet damit, dass Gesangsintervalle natürlicherweise der Naturtonreihe entsprechen (Leuthold 1981: 36). Nach Leutholds Aussage wären Naturtonintervalle im Gesang somit ein globales Phänomen und nicht durch das Alphorn bedingt.

Die Diskussionen für und wider die Hypothese einer musikalischen Beziehung zwischen Alphorn und Jodel dauern seit Wyss' Bemerkung von 1818 bis heute an. Speziell die bereits erwähnte Dissertation Baumanns (1976) hat die Diskussionen erneut angeregt. Seine Ausführungen sind von besonderer Bedeutung für die Jodelforschung und werden im vorliegenden Text an verschiedenen Stellen zitiert. Seine Hypothesen zum Ursprung des Jodels bilden die Quelle für zahlreiche Zitate (vgl. Haid 2006, Räss/Wigger 2010, Luchner-Löscher 1982). Baumann (1976: 99–114) nennt sieben Ursprungshypothesen des Jodels, die «Echo-Hypothese», die «Affekt-Hypothese», die «Instrumental-Hypothese», die «Phonations-Hypothese», die «Widerspiegelungshypothese», die «Rassen-Hypothese» und die «Zuruf-Hypothese». Die Bezeichnungen lassen leicht auf die Inhalte dieser Hypothesen schliessen. Einige dieser Vermutungen verwirft Baumann gleich wieder, jedoch nicht die Instrumentalhypothese.

Fazit

Die oben angeführten Vermutungen zum Ursprung von Alphorn und Jodeln basieren grossteils auf obsoleten Theorien. Sie bauen auf evolutionistischen und diffusionistischen Grundgedanken auf, die heute für Fragen nach der Entstehung und Migration von Musikinstrumenten und Gesangsstilen keine Gültigkeit mehr haben. Die Entfaltung eines Instruments wie des Alphorns oder einer bestimmten Gesangstechnik wie des Jodelns setzt komplexe, teilweise auch dem Zufall unterworfene Entwicklungen, verschiedene ästhetische Klangvorstellungen sowie kulturelle oder sozio-ökonomische Veränderungen voraus.

Der frühe Hinweis von Wyss auf einen möglichen Bezug zwischen Alphornmusik und Jodeln vor 200 Jahren bildet den Ausgangspunkt für viele Musikforschende, die eine solche Beziehung vermuten. Die genannten Argumente bleiben dennoch etwas oberflächlich, wenn sie sich ausschliesslich auf das Vorhandensein des Alphorn-fa in beiden Musikpraktiken beschränken, und vernachlässigen die historischen Gegebenheiten. Den Fragen wie, wann und wo eine wechselseitige Beeinflussung hat stattfinden können, wird im Hauptteil dieser Studie nachgegangen.

zurück

Hinweise auf Verbindungen zwischen Alphorn und Gesang vor 1800

Frühe Hinweise auf registerwechselndes Singen existieren ausschliesslich in schriftlicher Form, sowohl als Beschreibung des Gesangs als auch in Form von Notationen. Das Vorkommen des Alphorns hingegen kann sowohl aus schriftlichen Quellen als auch anhand erhaltener Instrumente nachgewiesen werden. Zudem können beim Alphorn ikonografische Quellen verwertet werden, was beim Jodeln nur bei ganz wenigen Darstellungen möglich ist.[1] Historische Instrumente in Museen und Sammlungen liefern die direktesten und ausführlichsten Informationen zu deren Beschaffenheit. Aufgrund der besseren Quellenlage beim Alphorn wird in der Folge die historische Aufarbeitung der beiden Musikpraktiken von ihren Anfängen bis ins 19. Jahrhundert hauptsächlich vom Alphorn aus betrachtet. Der Fokus liegt auf denjenigen Belegen, die einen Bezug zum Jodel erlauben. Weitere, ausschliesslich auf das Alphorn bezogene Quellen werden nur berücksichtigt, um die Verbreitung und die Entwicklung des Alphorns im Lauf der Geschichte nachvollziehend darlegen zu können.

Ursprung des Alphorns und des Jodelns in Schweizer Sagen

Die Ursprünge des Alphorns und des Jodelns wurden dichterisch in verschiedenen Schweizer Sagen verarbeitet. Eine gemeinsame Herkunft der Alphornmusik und des Jodels respektive des Kuhreihens, der möglicherweise als Vorform des Jodels verstanden werden kann, finden wir in der romantischen *Sage von der Bahlisalp*, die der Schweizer Lehrer und Schriftsteller Johann Jakob Romang (1830–1884) zusammen mit der *Sage von der Wengernalp* unter dem Titel *Die Entstehung des Kuhreihens* nacherzählt (Romang 1869: 165). Obwohl ein Zugang über Sagen viel Raum für Interpretation lässt, führt er zu wertvollen Informationen über die Vorstellungen vom Ursprung des Jodels und des Alphorns in der damaligen Bevölkerung.

Die Sage von der Bahlisalp wurde von einer aus dem oberen Haslital stammenden Familie überliefert. Die Familie zog 50 Jahre vor der Niederschrift, um das Jahr 1819, ins Berner Oberland und verbreitete die Sage dort. Romang hebt hervor, dass er diese Sage nirgends aufgeschrieben fand, sondern sie direkt aus dem «Volksmunde» wiedergebe (Romang 1869: 164), allerdings erzählt er sie in poe-

1 Ob eine Person jodelt oder in einem anderen Stil singt, kann nicht an einem Bild abgelesen werden.

tischer und romantisierender Sprache. Die folgende Darstellung entspricht einer knappen Zusammenfassung, welche die forschungsrelevanten Details hervorhebt.

> Eines Abends rief der Senn Res auf der Bahlisalp bei Hasliberg seiner Geliebten über die tiefe Schlucht zur Seealp hinüber den Abendgruss und den üblichen Älplersegen zu. «[…] gellend und schrill tönte sein rohes Jauchzen durch die Lüfte, schrill und markdurchdringend hallten auch die einförmigen und ungeschlachten Töne seines kunstlos gearbeiteten Hirtenhorns hinaus in's Weite und wiederum zurück von den dunkelschattigen Fluhwänden» (Romang 1869: 165). Res erhielt keine Antwort von Röschen, seiner Geliebten, und ging zu Bett. Ein prasselndes Feuer riss ihn plötzlich aus dem Schlaf und er erblickte von seiner Schlafstatt aus drei Gestalten in der Hütte, einen grossen Sennen, dessen Knecht und einen Jäger, die über einem Feuer Käse zubereiteten. Da die Türen der Hütte noch genauso wie abends verriegelt waren, musste es sich um drei übernatürliche Gestalten handeln. Angstvoll beobachtete Res die Szenerie.
>
> Auf einmal ging der bleiche Knecht vor die Hütte und «gar bald liessen sich nun Töne und Weisen vernehmen, wie Res deren nie geahnt, noch viel weniger gehört hatte sein Lebenlang. Von langen, gedehnten, tiefen und schwermüthigen Tönen bewegte sich die Singweise, das Lied ohne Worte, fast unmerklich hinauf und hinüber bis zum hellen schmetternden Gejohle und dann stieg es wiederum herunter zu wundersam ergreifenden und langsam in den fernen Schluchten ersterbenden Klängen» (Romang 1869: 166). Res war überwältigt von der Schönheit des Gesangs und bemerkte, wie sich seine Herdentiere zum Sänger hin in Bewegung setzten. «Wiederum kam der bleiche Sänger zurück in die Sennhütte. Er ergriff ein langes, aus Holz geformtes, mit Weiden und Wurzeln umwundenes Horn, welches in einer Ecke lehnte und bisher nicht bemerkt worden war. Wieder trat der Sänger hinaus vor die Hütte und liess die nämliche Melodie durch die sternenhelle Nacht erklingen, nur langsamer und gedehnter als vorhin» (Romang 1869: 166).
>
> Währenddessen goss der Senn die Molke in drei grosse Geschirre und sie verfärbte sich sonderbarerweise im ersten Geschirr rot, im zweiten grün und im dritten weiss. Schliesslich sprachen die drei Gestalten Res an und er musste sich für eine der unterschiedlich gefärbten Molken entscheiden: die rote Molke sollte ihm übermenschliche körperliche Kraft und zudem hundert schöne rote Kühe geben, sollte er die grüne Molke trinken, würde er Silbertaler und Gold erhalten. Doch Res entschied sich für die weisse Molke des Knechts, die ihm das Alphorn und die Gabe, den Kuhreihen zu jodeln, verlieh. Die drei Gestalten verkündeten, dass er weise entschieden hatte, denn andernfalls wäre er dem Tod geweiht gewesen. Daraufhin verschwanden sie. Am nächsten Morgen jodelte und blies Res den Kuhreihen gegen die Seealp und gewann damit Röschens Herz. «Das war die Sprache der Liebe, die nun Res und Röschen für den ganzen Lebensgang verbanden. Die traumhafte Melodie […], das Jodeln und das Alphornblasen vererbte sich auf ihre Kinder und Kindeskinder bis auf den heutigen Tag» (Romang 1869: 168).

Die von Romang notierte Sage verortet dieselbe Melodie als Kuhreihen, der sowohl gejodelt als auch auf dem Alphorn geblasen wurde. Wenn die Sage in der

Mitte des 19. Jahrhunderts im Berner Oberland weitherum bekannt war, darf angenommen werden, dass zu dieser Zeit die Idee einer Verbindung von Alphornmusik und Jodel in dieser Region verbreitet war. Die Thematik des gutgläubigen Hirtenjungen, der die Wahl hat, aus drei unterschiedlichen Molken zu trinken, und dann diejenige wählt, die ihm die Gabe des Alphornblasens respektive des Jodelns beschert, existiert in verschiedenen neueren Versionen dieser Sage (Lienert 1960: 121, Müller 1929: 218, vgl. auch Bachmann-Geiser 1999: 14).

Die Sage Romangs geht von einer Entstehung des Alphorns, des Kuhreihens und des Jodelns in den Schweizer Alpen aus und setzt deren Ursprung in Verbindung mit dem Übernatürlichen. Diese Übernatürlichkeit verleiht dem Alphorn und dem Kuhreihen einen charakteristischen Kern, der die Aufführungen dieser Musik in Beziehung zur Geisterwelt oder zu einer göttlichen Instanz stellt. Der Alpsegen oder Betruf, der diese Funktion bis heute erfüllt, steht in Bezug zum Alphorn und zum Jodel und wird noch näher untersucht (vgl. S. 111). Vorab werden die frühen Quellen auf eine mögliche Beziehung zwischen Alphorn und Jodel hin angeschaut sowie der Frage nach dem Kuhreihen als ursprünglicher Form dieser Musik nachgegangen.

Quellen vor 1500 aus Nonsberg und St. Gallen

Bis ins Jahr 1500 beschränken sich die Quellen auf drei überlieferte Begebenheiten, zu denen ein relevanter Forschungsdiskurs besteht: Die Nonsberger Märtyrerberichte von 397, die Sequenzen des St. Galler Mönchs Notker Balbulus aus dem 9. Jahrhundert und die Berichte des Chronisten Ekkehard im 11. Jahrhundert. Im 4. Jahrhundert breitete sich das Christentum im Alpengebiet aus und die Völkerwanderung verschob Ethnien samt ihren Wirtschaftsformen, Techniken und Kulturgütern. Schriftliche Quellen zur Musik zu jener für das kulturelle Gefüge Europas wichtigen Epoche sind sehr spärlich vorhanden und werden indes teilweise übermässig beansprucht und ausgewertet.

In den Akten der Nonsberger Märtyrer von 397 werden die drei christlichen Priester Alexander, Martyrius und Sisinnius[2] erwähnt, die von den Anaunen im Nonstal (im heutigen Südtirol) beim alljährlichen Flurumzug ermordet wurden (Schmidt 1948: 122). Die *Acta Sanctorum* (Heiligenakten) über diese drei Märtyrer bestehen aus einer Vielzahl unterschiedlicher Berichte,[3] aus welchen einige Formulierungen in den Zusammenhang mit Jodel- oder Alphornklängen gestellt wurden. Die Lieder, welche die Anaunen sangen, beschrieb ein christlicher Berichterstatter als «ululato carmine diabolico», was der österreichische Volkskundler Leopold Schmidt (1912–1981) mit «Gedudel eines teuflischen Liedes» übersetzt (1948: 122). Schmidts Aussage, das Wort «ululare» könne «kaum anders als ‹ge-

2 www.heiligenlexikon.de/BiographienM/Martyrius.html, 9. 4. 2018.
3 www.heiligenlexikon.de/ActaSanctorum/29.Mai.html, 9. 4. 2018.

dudelt› oder ‹gejodelt› übersetzt werden» (Schmidt 1948: 122), wird jedoch den verschiedenen Übersetzungsmöglichkeiten, beispielsweise «heulen», «schreien» oder «dröhnen», nicht gerecht.

Ein anderer Bericht aus den Heiligenakten beschreibt, wie bei diesem Flurumzug die Märtyrer «inter strepentes & horridos jubilos pastorales» von den Anaunen ermordet wurden. Bukofzer übersetzt diese Stelle mit «unter laut tönenden und schauerlichen Jodlern (oder Hirtenjauchzern)» (Bukofzer 1936: 212) und Hornbostel sinniert, dass es sich dabei um registerwechselnde Gesänge gehandelt haben könnte (Hornbostel 1925: 206). Gemäss Schmidt, der seiner These entsprechend übersetzt, können die «jubili» «nichts anderes als Jodler gewesen sein» (Schmidt 1948: 122). Doch der Appenzeller Volkskundler Alfred Tobler (1845–1923) meldet schon 1903 Bedenken an, diese lateinische Formulierung mit «jodeln» zu übersetzen. Er schreibt:

> Diese ungeschlachten und schrecklichen «jubili» können nur unmelodiöse, plötzlich ausgestossene Jauchzer-Ausbrüche, aber keine Jodel gewesen sein. Denn im Gegensatz zu dem Jauchzer bewegt sich der Jodel in geordnetem, schönem, melodiösem Flusse und gehört deshalb als Kunstprodukt einer viel spätern Zeit an. (Tobler 1903: 78)

Die gleiche Ansicht vertritt der Schweizer Musikwissenschaftler Fritz Gysi (Gysi 1926: 290), der das Jodeln nicht in Verbindung mit unmelodiösen Ausdrücken und Lärm bringt:

> [...] so sträubt sich das ästhetische Gefühl, diese «schauerlich lärmenden Jauchzer» mit einer wirklichen Jodelweise zu identifizieren. Viel mehr können wir mit diesen «jubili» nur unartikulierte Laute, ungeschlachtete Äusserungen einer barbarischen Freude gemeint sein.

In den Märtyrerakten lässt sich ferner folgende Textpassage finden: «strepitu tubæ [...] furiose percussus».[4] Die erwähnte «tuba» wird von Wiora (1949: 9) als Hinweis für das mögliche Vorhandensein des Alphorns verstanden, er interpretiert das Lärmen der «tuba» als Ritus:

> Das Wort «strepitu» lässt die Auslegung nicht zu, man habe ihn mit dem Instrument wie mit einem Stock geschlagen; vielleicht liegt ein apotropäischer Schallritus vor: das zum Kult gehörige Instrument sollte durch seinen Schall das Unheil «wegblasen», so wie das Alphorn in der Abenddämmerung die Dämonen der Nacht verscheucht.

Trotz der angemeldeten Zweifel von Tobler (1903: 78) und Gysi (1926: 290) vermuten die späteren Autoren Schneider (1978: 85) und Deutsch (1995: 370) in diesen Märtyrerberichten zusätzlich zum Hinweis auf das Vorkommen des Jodelns in Südtirol im 4. Jahrhundert auch eine Koexistenz mit dem Alphorn.

Die lateinischen Textpassagen wurden von den genannten Forschern teilweise aus verschiedenen Heiligenakten zusammengestellt und sehr zielgerichtet übersetzt. Ihre Interpretationen zeigen einen vehementen Versuch, die Quelle in die Hypothese einer frühen Koexistenz von Alphorn und Jodel im Alpengebiet

---

4 «unter Lärmen der *tuba* [...] wild geschlagen» (Übers. d. Verf.), vgl. www.heiligenlexikon.de/ActaSanctorum/29.Mai.html, 9. 4. 2018.

zurück

einzubringen. Diese Quelle erlaubt allerdings aufgrund der schwachen Grundlagen keine eindeutige Aussage für die vorliegende Forschung.

Der aus der Gegend von Jonschwil im Kanton St. Gallen stammende Mönch Notker Balbulus (840–912) gilt als bedeutender Gelehrter und Dichter der karolingischen Zeit, dem zugleich eine grosse Anzahl von Sequenzen (sakrale Gesangskompositionen) zugeschrieben werden (Stotz 2010: o. S.). Darunter befindet sich ein *Cantus paschalis* (Ostergesang), den der Musikhistoriker Anselm Schubiger (1815–1888) im Jahr 1858 in seiner Schrift *Die Sängerschule St. Gallens vom achten bis zwölften Jahrhundert* (Schubiger 1858: 38) abdruckte. Er notierte diesen *Cantus paschalis* im Fünfliniensystem mit Phrasenunterteilung und Gesangstext (Abb. 2).

Der österreichische Musikhistoriker August Wilhelm Ambros (1816–1876) weist in seiner einige Jahre später publizierten *Geschichte der Musik* bei der Analyse dieses Ostergesangs darauf hin, dass das Alleluja am Ende des Prozessionsteils der Auferstehungsfeier, *cum rex Gloriae*, Ähnlichkeiten zu Alphornmelodien aufweist: «fast wie eine Reminiszenz an die regellos schweifenden Melodien der Alphörner» (Ambros 1864: 112). Er bezweifelt aber, dass schon zu Notkers Zeit diese Art von Volksmusik gepflegt wurde: «Die Ähnlichkeit ist unverkennbar. Ob aber schon die uralten Bewohner der Schweiz solche Bergmelodien sangen, ist mehr als zweifelhaft» (Ambros 1864: 112). Die Sequenz, die Ambros unverändert von Schubiger übernommen hat, besteht aus den Tonstufen *d-e-f-g-a-h-c-d-e* (dorischer Modus, Abb. 2, ab dem zweiten Takt der drittuntersten Zeile). Weder durch Transposition noch durch Ausserachtlassung der Instrumentenlänge und somit des zur Verfügung stehenden Ambitus kann diese Gebrauchsleiter aufgrund der Folge *grosse Sekunde – kleine Sekunde – grosse Sekunde* (*a-h-c-d*) vollständig auf einem Alphorn geblasen werden. Trotz dieser Einwände sorgte Ambros' Vergleich mit den Alphornmelodien und dem Gesang der Bergbewohner für vielerlei Spekulationen über deren Alter und Vorkommen in der Schweiz und über die Verbindung von Gesang und Alphornmusik.

Allein der Schluss des Allelujas, im obigen Notenbeispiel die letzten drei Takte, sind tatsächlich auf einem Alphorn spielbar, wenn sie um eine Quarte auf den Anfangston *c* transponiert werden (vgl. Sommer 2013: 26). Ohne Transposition sind nur Teile daraus spielbar, was den Schweizer Musikdirektor und Volksmusikforscher Heinrich Szadrowsky (1828–1878) zu der Aussage verleitete, dass einzelne viertönige Motive des Stückes auf eine Verbindung zum Alphorn hinweisen und das Instrument im neunten Jahrhundert in der Ostschweiz bekannt war (Szadrowsky 1868: 289).[5] Der Schweizer Violinist und Komponist Ernst Heim (Heim 1881a: 102) und Alfred Tobler (1903: 122) schliessen sich dieser

5 Als weiteres aber gleichermassen fragliches Argument fügt Szadrowsky an, dass er diese Melodien im «Appenzellerlande» von «Gaisbuben» gesungen gehört habe – also circa 1000 Jahre nach der Notation von Notker Balbulus (Szadrowsky 1868: 289). Auch Tobler übernimmt Szadrowskys Aussage, «dass schon im 9. Jahrhundert die Hirten im Appenzeller Land Melodien sangen und spielten, die jetzt noch in unserm Appenzeller-Kühreihen und Jodel zu erkennen sind» (Tobler 1890: 8).
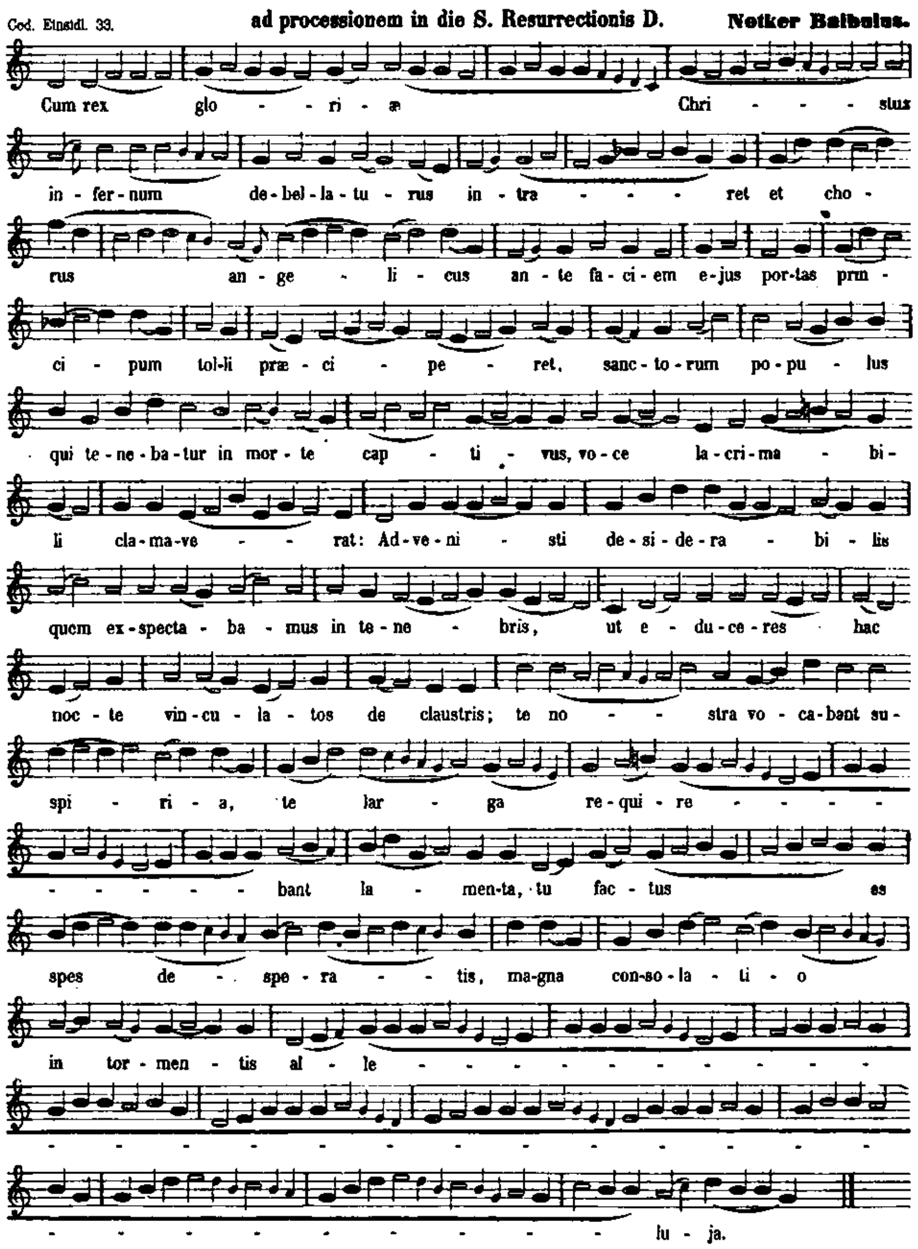


Abb. 2: *Cantus paschalis Cum rex gloriae* von Notker Balbulus (Schubiger 1858: 38 f.).

zurück

Meinung an und auch Krenger akzeptiert diese Referenz zu Notkers Notation als Beweis der frühen Existenz des Alphorns: «Geschichtliche Forschungen beweisen, dass dieses Instrument schon zur Zeit des berühmten St. Galler Mönchs Notker Balbulus (9. Jahrhundert) im Gebrauch gewesen sein muss» (Krenger 1921: 3). Hornbostel bestätigt diesen Bezug zu Notker: «In den Beginn des 10. Jahrh. führen endlich die Sequenzen des Notker Balbulus zurück, auf deren Ähnlichkeit mit den Alphornweisen Ambros, Szadrowsky und Tobler hingewiesen haben» (Hornbostel 1925: 207). Gysi (1926: 288) kritisiert diese Interpretation jedoch, indem er gegen eine Inspiration aus der Volksmusik mit dem Verbot des Jodelns in liturgischen Gesängen argumentiert:

> […] und wenn man weiss, wie streng im 8. Jahrhundert in der weitberühmten Tonschule des Klosters St. Gallen auf Reinheit des Stils gehalten wurde, so versteht man das dort erlassene Verbot, wonach Stimmen, die die Zotenreisser, Jodler, Alpenbewohner, den Gesang der Weiber oder gar das Geschrei der Tiere nachahmten, als Gott und des heiligen Zwecks unwürdig, kurzweg aus dem Kloster verbannt wurden. (Gysi 1926: 288)

Gemäss diesen strengen Auflagen in St. Gallen im 8. und wohl auch im 9. Jahrhundert scheint eine Übernahme von Volksmelodien in die sakrale Musik unwahrscheinlich. Der Schweizer Musikwissenschaftler Antoine-Elisée Cherbuliez (1888–1964) äussert sich ebenfalls skeptisch, bemerkt aber, dass nichtsdestoweniger eine Beeinflussung hätte stattfinden können: «Jedenfalls ist der Schweizer Jodler im Kloster St. Gallen schon im 10. Jahrhundert ausdrücklich als unheilig und unwürdig streng verboten und abgelehnt, und doch mag er Notker beeinflusst haben […]» (Cherbuliez 1932: 35).

Die genannten Autoren gehen davon aus, dass das abgebildete Alleluja seinen Ursprung in der Ostschweiz hat. Nachdem der Theologe Johannes Duft (1915–2003) jedoch belegt hat, dass die Melodien Notkers aus der Abtei Jumièges in der Normandie stammen (Duft 1962: 206), erscheint die Vermutung einer Schweizer Alphornmelodie noch unwahrscheinlicher (vgl. Geering 1961: 48, Bachmann-Geiser 1999: 22).

Die Nachforschungen der Musikwissenschaftlerin Meucelin-Roeser, die mit Spezialisten des Klosters Einsiedeln recherchiert hat, führen zehn Jahre nach Dufts Publikation zu weiteren Unstimmigkeiten. Notker war Dichter, Meucelin-Roeser (1972: 211) bezweifelt aber, dass er auch als Komponist des *Cantus paschalis* gelten kann, zudem bezweifelt sie, dass dieser Cantus eine Alphornmelodie darstellt: «Sonst würde statt der Note h (si) die Note b (sa) angegeben sein» (Meucelin-Roeser 1972: 212). Der Theologe Pater Roman Bannwart (1909–2010), der für Meucelin-Roeser die Transkription der Mensuralnotation vornahm, versicherte ihr, «dass er mit der Schola hier die Note h singen würde» (Meucelin-Roeser 1972: 221). Meucelin-Roeser fasst ihre Untersuchung in zwei konkreten Aussagen zusammen: Erstens, «Notker Balbulus ist Dichter; ihn als Komponisten der Sequenzmelodien der Handschrift 484 des *Cantus paschalis* anzusehen, ist reine Hypothese, ohne historische Basis», und zweitens, den «*Cantus paschalis* und die

Sequenzen der Sängerschule St. Gallens mit Melodien des Alphorns zu vergleichen, entbehrt jeder musikwissenschaftlichen Grundlage» (Meucelin-Roeser 1972: 212).

Die Argumente gegen eine Verbindung von Gesang und Alphornmelodie im 9. Jahrhundert überwiegen die dafürsprechenden Hinweise. Ambros (1864: 112) löste mit seinen Gedanken über die notkersche Sequenz eine Kette von Spekulationen aus, die heute nicht bestätigt werden können. Kurze, auf den Stufen der Naturtonreihe aufgebaute Motive können in jeglicher Art von Musik vorkommen und stellen alleine noch keinen Beweis für deren Ursprung in der Alphornmusik dar. Die Verwendung eines naturtönigen Motivs oder Themas im Gesang reicht nicht als Argument für einen Ursprung im Alphorns aus.

Die bedeutende Rolle des Klosters St. Gallen als Zentrum abendländischer Kultur im Frühmittelalter mag der Grund sein, warum neben Notker Balbulus auch eine zweite Referenzperson dieses Klosters, Ekkehard IV. (um 980 bis nach 1057), häufig erwähnt wird. Hinweise auf eine Beziehung zwischen Alphornmusik und Gesang, die mit Ekkehard in Zusammenhang gebracht werden, basieren allerdings auf einer Fabrikation der Geschichtsschreibung aus dem 19. Jahrhundert. Da anhand dieser Rezeptionsgeschichte exemplarisch aufgezeigt werden kann, wie Legenden zur Verbindung von Alphornmusik und Jodel im Mittelalter entstehen, wird darauf eingegangen.

Der Chronist und Dichter Ekkehard IV. leitete von 1031 bis 1057 die Klosterschule St. Gallen und führte in dieser Funktion die vom Schreiber Ratpert (um 855 bis nach 911) begonnene Klosterchronik *Casus sancti Galli* weiter (neu herausgegeben von Haefele 2013). In Ekkehards Chronik wird erwähnt, wie zur Zeit des St. Galler Abtes Hartmann (vor 895–925) das Hornblasen gepflegt wird:

> Enimvero eo claustri solius gubernacula curante et praepositis religionem, quam docuit, etiam deforis in sancta simplicitate artissime servantibus, maiores locorum – de quibus scriptum est, quia servi, si non timent, tument – scuta et arma polita gestare inceperant, tubas alio quam ceteri villani clanctu inflare didicerant; canes primo ad lepores, postremo etiam non ad lupos sed ad ursos et ad lepores, postremo etiam non ad lupos sed ad ursos et ad Tuscos, ut quidam ait, minandos aluerant apros.[6] (Haefele 2013: 108)

Ekkehards Chronik erschien 1606 im ersten der drei von Melchior Goldast (1578–1635) herausgegebenen Bände *Alamannicarum Rerum Scriptores* mit der oben zitierten Textstelle (Goldast 1606: 61), die eine Interpretation des Begriffs «tuba» als Kriegs- oder Jagdhorn zulässt. Goldast gibt in seinem Glossar unter dem Eintrag «Tubas alio quam ceteri villani»[7] folgende Erklärung: «Tubas pastori-

6 «Tatsächlich war er [Hartmann] allein um die innere Führung des Klosters besorgt; und die Frömmigkeit, die er lehrte, wahrten in heiliger Einfalt die Pröpste auch draussen in aller Strenge; derweil begannen auf den Gütern die Meier – von denen das Wort gilt: Hält sie nicht Furcht in Bann, schwillt den Knechten der Kamm – blanke Schilde und Waffen zu führen, lernten die Hörner mit anderem Klang als die übrigen Bauern zu blasen, hegten Hunde, zunächst um Hasen zu jagen, zuletzt aber um nicht allein Wölfe, sondern gar Bären und, wie jemand sagt, etruskische Eber zu hetzen» (Übers. von Haefele 2013: 109).

7 «[Sie lernten] Hörner mit anderem Klang als die übrigen Bauern» (Über. von Haefele 2013: 109).

zurück

cias, ex arborum corticibus contextas, quas vulgo vocamus Alphörner»[8] (Goldast 1606: 191). Zur Zeit der Publikation, dem Beginn des 17. Jahrhunderts, war der Begriff Alphorn somit in der Umgangssprache bekannt und bezeichnete mit Rinde umwundene Hirtenhörner der Bauern. Mehr als 200 Jahre später, 1829, erscheint die Chronik im zweiten Band der Editionsreihe historischer deutscher Dokumente *Monumenta Germania Historica* mit oben zitierter Stelle, erweitert durch einen Verweis auf eine Fussnote beim Wort «tubas»:

> *Hirtenhörner*, et in montibus *Alphörner* vocabantur hae tubae. Earum in Helvetia a longo tempore nullus est usus, cum armentarii iam gargaridiando sonos (*mit Kuhreihen sauern, und rungusen*) ad tuguria vocare consuescant vaccas et capellas.[9] (von Arx 1829: 103)

Als Autor der Fussnote wird der St. Galler Mönch Ildefons von Arx (1755–1833) angegeben, der als Verleger bei den ersten zwei Bänden der *Monumenta* mitwirkte. Verglichen mit dem Glossareintrag zum Hirtenhorn von Goldast (1606: 191) bringt von Arx (1829: 103) das Wort «tuba» in Zusammenhang mit «Kuhreihen» und den Appenzeller Ausdrücken für lokale Jodelstile, «sauern und rungusen» (zauren und rugguussen). Der Gebrauch der regionalen Begriffe «sauern» und «rungusen» für den Jodel zeigt, dass sich von Arx' Fazit auf die Nordostschweiz bezieht und er offensichtlich nicht von den Initiativen wusste, mit denen das Alphorn zu jener Zeit im Kanton Bern gefördert wurde (vgl. S. 78). Tobler (1890: 6) formuliert seine Kritik an den Herausgebern der Chronik, Goldast und von Arx, folgendermassen:

> [Es] ist nicht ersichtlich, wie die ältern Herausgeber, Goldast 1606 und von Arx 1828, berichten konnten, die Hörner seien schon lange ausser Gebrauch, da die Hirten jetzt das Vieh mit «sauren» oder «rungusen» locken.[10]

Diese Aussage Toblers ist irreführend, da er Goldast (1606) mit von Arx (1829) gleichsetzt. Die Behauptung, das Jodeln habe das Alphornspiel ersetzt, findet sich nur bei von Arx (1829: 103), jedoch nicht in der Ausgabe von Goldast (1606). Da dieses Falschzitat bis heute nicht korrigiert wurde, übernahmen mehrere Autorinnen und Autoren[11] die Aussage, dass bereits 1606 die Begriffe «sauern» und «rungusen» in Appenzell gebräuchlich gewesen seien und dass bereits damals das Alphorn durch Gesänge ersetzt wurde – das Gegenteil ist der Fall, das Instrument war gemäss Goldast (1606: 191) damals gebräuchlich bei den Bauern.

---

8 «Hirtenhörner, mit Rinden von Bäumen umwunden, welche wir gemeinhin Alphörner nennen» (Übers. d. Verf.).

9 «Hirtenhörner, und in den Bergen Alphörner, wurden diese Hörner genannt. Diese sind in der Schweiz seit langer Zeit nicht mehr in Gebrauch, da die Viehhirten die Kühe und Ziegen nun mit einem gurgelnden [gargaridiando] Klang (mit Kuhreihen sauern, und rungusen) zur Hütte zu rufen gewohnt sind» (Übers. d. Verf.).

10 Tobler gibt das Datum der Herausgabe von Arx' (1829) mit 1828 an.

11 Gerold Rusch (1990), «Die Appenzeller Tracht in der Druckgraphik der Kleinmeister», greift Toblers Aussage auf. Er schreibt: «Vom ‹sauren und rungusen› als Lockrufe ist schon 1606 die Rede» (Tobler 1890: 207). Zum Falschzitat vgl. auch: www.appenzell.ch/de/kultur-und-braeuche/appenzeller-musik/rugguusseli-schoelleschoette-talerschwingen.html.

Ekkehard IV. wird zur literarischen Figur in Joseph Victor von Scheffels Roman *Ekkehard, Eine Geschichte aus dem zehnten Jahrhundert* von 1855. Inspiriert durch die 1829 veröffentlichte Chronik (Scheffel 1855: VIII), überträgt Scheffel seine Kenntnisse über das Alphorn, das Jodeln und den Kuhreihen in Ekkehards Leben.[12]

> Wenn die Tonweise rhythmisch zu Ende ging, tat sie einen scharfen Jodelruf zur benachbarten Alp, dann schallte von dort sanftkräftiges Blasen des Alphorns herüber, ihr Liebster, der Senn aus der Klus, stand unter dem zwergigen Fichtenbaum und blies den Kuhreigen – jenen seltsamen Naturlaut, der, keiner Melodie vergleichbar, erst dumpfes Geräusch scheint, als sässe eine Hummel oder ein Käfer im Horn eingesperrt und suchte summend den Ausweg, der aber mählich und mählich das grosse Lied von Sehnsucht, Liebe und Heimweh in alle Gänge des Menschenherzens hinein drommetet, dass es aufjubelt oder zerbricht. (Scheffel 1855: 248)

Hier wird die romantische Haltung des Autors offensichtlich, die er in das zehnte Jahrhundert projiziert und so ein heimatliches und idealisiertes Bild erscheinen lässt.[13] Schüssele (2000: 47) sieht in Scheffels Roman einen «möglichen Hinweis» auf das Vorhandensein des Alphorns im Mittelalter und Sommer (2013: 21) hält fest, dass «die ältesten gefundenen Quellen – 11. Jahrhundert (Ekkehard in St. Gallen) – nicht zwangsläufig bedeuten, dass das Instrument [Alphorn] nicht vorher schon in Gebrauch war».[14]

Die Sicht auf diese historischen Quellen zeigt, dass einige Hinweise von den Forschenden grosszügig interpretiert werden. Wie Sommer (2013: 21) angibt, muss das nicht bedeuten, dass der Jodel und das Alphorn vor dem 16. Jahrhundert nicht existierten, denn schriftliche Quellen aus diesen Jahrhunderten sind generell rar. Berichte über die Existenz des Alphorns und des Jodels vor dem Beginn des 16. Jahrhunderts sind aber nicht als Belege für eine Verbindung von Alphorn und Jodel zu werten. Weder die Nonsberger Berichte (4. Jahrhundert), Notkers

12 Tobler kritisiert an Scheffel, dass es sich um eine «willkürliche[r] Interpretation, die […] das Alphorn schon im zehnten Jahrhundert in Thätigkeit setzt» handle, zu einer Zeit, als «das Alphorn längst schon aus unseren Appenzeller Bergen verschwunden war» (Tobler 1903: 117). Diese Kritik beruht wiederum auf der Unkenntnis von Goldasts Beschreibung der «tuba pastoritia» bei den Ostschweizer Bauern (Goldast 1606: 191).

13 In einer Anmerkung schreibt Scheffel, er könne nicht genau erklären, was der Kuhreihen sei, aber ihm sei «am Säntis auf die Frage nach dem Kuhreigen dadurch geantwortet [worden], dass man das Alphorn vom Rücken nahm und ihn blies, ohne ein Wort dazu zu singen oder jodeln» (Scheffel 1855: 460).

14 Hinweise hierzu geben auch Bilder und alte Instrumente. Cherbuliez (1932: 33) führt eine Wandmalerei in der Kirche Neunkirch (Kanton Schaffhausen) aus dem 14. Jahrhundert als Quelle an, «auf der die Hirten zu Bethlehem Alphörner blasen». Er bezieht sich damit auf das Idiotikon von 1885, in dem zu jener Kirche steht «Wo die Hirten von Bethlehem grosse, geschwungene Hörner tragen» (Staub, Tobler & Schoch 1885: 1620). Dieser Hinweis ist dürftig, da «grosse, geschwungene Hirtenhörner» in vielen Kirchen weltweit vorkommen. In ihrer Suche nach frühen Alphörnern verweisen Frauchiger (1992: 7) und Schüssele (2000: 43) auf Kälins Hinweis auf das in Meilen-Friedberg im Jahr 1976/77 im Sodbrunnen ausgegrabene «aus zwei gehölten Hälften bestehende[s], gebogene[s], ca. 40 cm lange[s] Hirtenhorn […] welches etwa in die Mitte des 14. Jahrhunderts zu datieren ist» (Kälin 1988: 17).

zurück

Cantus paschalis (9. Jahrhundert), noch Ekkehards Chronik (11. Jahrhundert) liefern eindeutige, wissenschaftlich überzeugende Hinweise für eine Verbindung zwischen Alphornmusik und registerwechselndem Gesang.

Alphorn und Kuhreihen im Alpengebiet zwischen 1500 und 1700

Ab dem 16. Jahrhundert wird die Existenz von langen Naturtrompeten als Gebrauchsinstrument von Sennen und Hirten durch Quellen belegt. In dieser Epoche tritt zum ersten Mal der Begriff «Alphorn» in Erscheinung: In einem Rechnungsbuch des Klosters St. Urban von 1527 wird ein «Walliser mit Alphorn» erwähnt, der mit «zwei Batzen» bezahlt wurde (Bachmann-Geiser 1999: 24). Ebenso finden sich in dieser Epoche erste Nennungen von «Kuhreihen».[15] Bevor die Quellen der Kuhreihen aus dem 16. und 17. Jahrhundert analysiert werden können, wird der Begriff Kuhreihen jedoch diskutiert, um die Frage zu beantworten, ob er Ähnlichkeiten zum Jodel und zur Alphornmusik aufweist.

Die Verwendung des Begriffs Kuhreihen kann über mehrere hundert Jahre nachgewiesen werden und entsprechend muss sein Gehalt und seine Gültigkeit im Wandel der Zeit untersucht werden. Die Problematik dieses Unterfangens liegt nach dem Schweizer Musikwissenschaftler Martin Staehelin (1981: 83) in den vielen widersprüchlichen und oft ungenauen Quellen zum Kuhreihen. Er sieht darin ein generelles Problem, «die Frühgeschichte einer weitgehend schriftlosen volksmusikalischen Praxis zu ergründen», und spezifisch in Bezug auf den Kuhreihen fügt er an:

> Vielleicht ist teilweise aber auch die Volksmusikforschung an diesem Manko schuld, weil sie es bisher häufig unterlassen hat, vor allem die historischen und literarischen Quellen mit der nötigen wissenschaftlichen Kritik auf ihre Aussage hin zu befragen; so haben sich gelegentlich Auffassungen Geltung verschaffen können, die man, so interessant einzelne ihrer Gedanken sein mögen, teilweise als offensichtlich falsch, ja sogar abenteuerlich bezeichnen muss. (Staehelin 1981: 83)

An derselben Stelle ergänzt Staehelin, dass «die Forschung bis heute eigentlich kein einziges der Kernprobleme zur Frühgeschichte des Kuhreihens wirklich und widerspruchslos zu lösen» vermochte (Staehelin 1981: 83). Die Defizite der «Kuhreihenforschung» können teilweise durch die Komplexität der Einordnung dieser Musikgattung erklärt werden und beruhen nicht nur auf der unvollständig

---

15 Das Rufen nach den Kühen, die beim Eintreiben bildlich hintereinander in einer Reihe herbeikommen, wird in der gängigen Literatur «Kuhreihen» genannt, mit Abweichungen in der Schreibweise, wie Chuhreihe, Chüereihe, Chühreili, Kühereihen, Kühe-reyen (Tarenne, 1813: 8). Der Begriff «Kuhreihen» wird in der Zentralschweiz und in der Ostschweiz verwendet und in angepasster sprachlicher Form im Gebiet um Salzburg in Österreich (Chuhschroah – Kuhschrei). Die Schreibweise «Kuhreigen» lässt den Gedanken des Tanzes zu. Im französischsprachigen Landesteil der Schweiz bezieht sich der dort verwendete Name «Ranz des Vaches» auf die Funktion des Aneinanderreihens (Tarenne 1813: 9). Der Begriff «Jodeln» wird erst ab 1796 verwendet (vgl. S. 20) und darum später in Literaturquellen diskutiert.

bearbeiteten Quellenlage. Ein erstes Problemfeld stellt die Tatsache dar, dass in der Blütezeit des Kuhreihens, im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert (vgl. S. 103), unterschiedliche Auffassungen darüber bestanden, was unter einem Kuhreihen zu verstehen sei.

Der Appenzeller Pfarrer Johann Rudolf Steinmüller (1773–1835) verfasste eine *Beschreibung der Schweizerischen Alpen- und Landwirthschaft* (1804) und gab zu bedenken, dass die Sennen sich über «seinen Innhalt [sic], und die Art wie er [der Kuhreihen] gesungen werden müsse, nicht mehr unter sich einig» seien (Steinmüller 1804: 126). Ähnliches schrieb der Aufklärer und Agrarwissenschaftler Johann Beckmann (1739–1811) zu Beginn des 19. Jahrhunderts in seinem monumentalen Lexikon *Physikalisch-ökonomische Bibliothek* über den Kuhreihen: «Es scheint, als ob man sich nicht einig darüber sey, was für ein Gesang eigentlich darunter verstanden werden soll» (Beckmann 1806: 74).

Das Alter des Kuhreihens ist unbekannt, wie einer der ersten Sammler von Kuhreihennotationen, George Tarenne,[16] in seinem Band *Recherches sur les Ranz des Vaches* feststellt: «Le Ranz des vaches qui a existé le premier en Suisse, est si ancien, qu'on ne peut dire à quelle époque il parut, ni même à quel canton est dû l'honneur de l'avoir inventé» (Tarenne 1813: 8).[17] Trotz Tarennes Resignation über die Unmöglichkeit, die zeitliche und räumliche Herkunft des Kuhreihens zu ergründen, geht er von einem Schweizer Ursprung aus. In einem Artikel im *Intelligenzblatt von Salzburg* vom 4. August 1810 wird die verwirrende Sachlage auf den Punkt gebracht: «Der Kuhreihen. Kein Hirtengesang hat wohl so viele Celebrität erhalten, als dieser der schweizerischen Bergbewohner und doch hat man von ihm selten richtige Begriffe, ja man kann sie kaum haben […]» (Pillwein [Hg.] 1810: 482).

Eine lexikalische Definition des Kuhreihens zu Beginn des 19. Jahrhunderts erklärt ihn als «eine ganz einfache schweizerische Original-Melodie, welche die Alphirten beim Austreiben der Kühe oder auf den Weideplätzen singen, oder auf dem Alphorne blasen» (Häuser 1833: 221).[18] Diese Definition lässt beide Interpretationsmöglichkeiten der Melodie zu, sowohl gesungen als auch auf dem Alphorn geblasen, somit könnte der Kuhreihen das Bindeglied zwischen dem Alphorn und dem Gesang bilden. Um diese Frage weiter zu erörtern, werden Kuhreihennotationen musikalisch analysiert, um mögliche Gemeinsamkeiten in der Verwendung der Tonreihe aufzuzeigen. Einen weiteren Zugang zu dieser Frage bilden die schriftlichen Quellen, die auf den Kuhreihen als Gesang oder als Alphornmelodie hindeuten. Diese Vorgehensweisen sollen zur Beantwortung der Frage führen, ob in einer frühen Periode der Kuhreihen nur auf dem Alphorn geblasen und erst in späteren Zeiten gesungen wurde, ob dies umgekehrt der Fall war oder ob

16 Lebensdaten unbekannt.

17 «Der Kuhreihen, welcher zuerst in der Schweiz existierte, ist so alt, dass man weder sagen kann in welcher Epoche er erscheint, noch welchem Kanton die Ehre gebührt, ihn erfunden zu haben» (Übers. d. Verf.).

18 Vergleichbare Lexikoneinträge finden sich in Lieber (1836: 515) und in Long (1841: 299).

zurück

der Kuhreihen in derselben Epoche sowohl auf dem Alphorn geblasen als auch gesungen wurde. In der Folge werden alle Musikstücke «Kuhreihen» genannt und als solche behandelt, die im Original als «Kuhreihen» bezeichnet sind, ohne Rechtfertigung inhaltlicher Kriterien wie zum Beispiel der musikalischen Form.

Die früheste zurzeit bekannte Nennung von «Kuhreihen» findet sich in einem Lied von 1531 aus der Liedersammlung *Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert*, das 1869, somit rund 300 Jahre später, vom Germanisten Rochus von Liliencron (1820–1912) herausgegeben und folgendermassen vorgestellt wird (Liliencron 1869: 27):

> Ein hüpsch lied von der schlacht zu Capell, so beschehen von wegen des christlichen allein seligmachenden glaubens mit denen von Zürich von den fünf alten catholischen orten loblicher eidgnosschaft, Lucern, Ury, Schwyz, Unterwalden und Zug im jahr als man zelt ein tausen fünfhundert dreissig ein, und in truck verfertiget worden. Gestellt durch einen jungen ehrlichen eidgnossen.

In Strophe 26 des Liedes von der Schlacht zu Kappell wird der Angriff der katholischen Eidgenossen auf die aus Zürich stammenden Anhänger Zwinglis erwähnt: «Ihr wissend, lieben kriegslaut gut, dass wir bei tag hand hasen muth, drum wellen wir sy nachts angryfen, im schlaf wellen wirs ermorden all und ihn kureien pfyfen» (Liliencron 1869: 29). Es darf somit davon ausgegangen werden, dass die Tätigkeit «kureien pfyfen» sich auf ein instrumentales Vortragen des Musikstücks bezieht. Das Verb «pfyfen» lässt sich unterschiedlich interpretieren, da sich der Inhalt des Liedes auf ein kriegerisches Umfeld bezieht, könnte der Begriff «pfyfen» auf die Schwegelpfeife verweisen. Ein Bezug zum Alphorn oder zum Jodel wird nicht erwähnt.

Der erste in Notenschrift gesetzte Kuhreihen, der *Appenzeller Kureien Lobelobe*, stammt aus einer Biciniensammlung von 1545, herausgegeben vom deutschen Buchdrucker und Kantor Thomas Georg Rhaw[19] (1488–1548) (Rhaw 1545a: 84). Die zweistimmigen Gesänge sind für *superius vox* (obere Stimme) und *inferius vox* (untere Stimme) in jeweils einem Band erschienen und der *Appenzeller Kureien Lobelobe* findet sich in beiden Bänden als Nummer 84 (Rhaw 1545b: 84). Der Musiklehrer und Dirigent Albrecht Tunger (1926–2014) gibt drei mögliche Autoren dieser Niederschrift des Kuhreihens an: Sixt Dietrich (um 1490–1548), Cosmas Alder (um 1497–1553) oder Benedikt Ducis (um 1480–1544) (Tunger 1998: 151).[20] (Abb. 3)

19 Die Schreibweise «Rhau» anstelle von «Rhaw» ist auch bekannt.
20 Zu den Hintergründen dieser drei Personen vgl. Tunger 1999: 151.
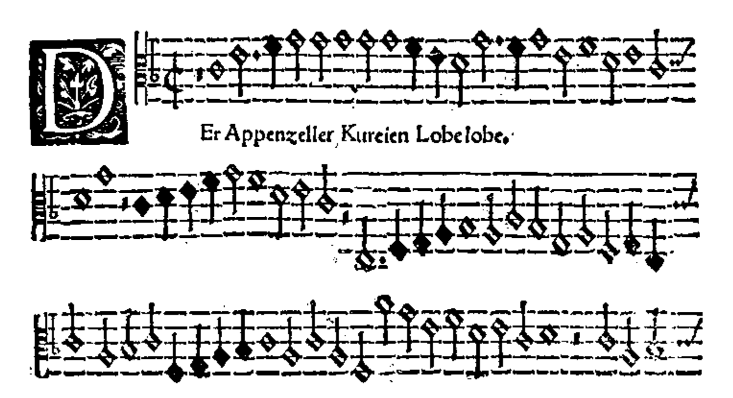


Abb. 3: Anfang des *Appenzeller Kureien Lobelobe superius vox* (Rhaw 1545a: 84)

Als Kuhreihen identifiziert wird das Stück durch den Titel, der seinen regionalen Ursprung nennt. Weitere Angaben zur Ausführung fehlen, so wird weder ein Liedtext gegeben noch eine Andeutung darüber, ob und wenn ja für welches Instrument diese Melodie vorgesehen war. Die ersten eineinhalb Zeilen in der oberen Stimme (vgl. Abb. 3) zeigen eine starke Anlehnung an die Naturtonreihe und enthalten charakteristische Motive der Alphornmelodik wie das «Lobe»-Motiv (2. Zeile Noten 7 bis 11, vgl. S. 117). Die ganze Melodie ist in der notierten Form allerdings nicht auf dem Alphorn spielbar, darum kann sie nicht als Beleg für frühe Alphornmusik gewertet werden, könnte aber durch diese inspiriert oder auf Silben gejodelt worden sein.

Eine erste konkrete Verbindung zwischen Alphorn und Gesang liefert der Berner Dramatiker Hans von Rüte (1500–1588) zehn Jahre später in der Aufführungsanleitung seines Bibeldramas *Goliath* aus dem Jahr 1555 (von Rüte 1555).[21] Dort verlangt er für die Stelle, an der David mit «Stäcken unnd [sic] Schlingen» auszieht, eine Begleitung mit «Chorus/Alphorn» (von Rüte 1555: 149).[22] Wie genau diese Verbindung von Chorus und Alphorn stattgefunden hat, kann nicht belegt werden. Das Alphorn könnte als Begleitung gespielt worden sein oder die Melodie verdoppelt haben. Die Musik zu *Goliath* ist nicht bekannt und im Dramentext sind an der betreffenden Stelle (von Rüte 1555: 149) keine Hinweise

21 Von Rüte schrieb mehrere Dramen, die von der Bürgerschaft zu Bern aufgeführt wurden. «Ein Fassnachtspiel den ursprung, haltung und Baepstlicher Abgoettereyen allenklich verglychende» war das letzte Fastnachtspiel des stadtbernischen Spielbetriebs (Greco-Kaufmann 2005: 1546). In seiner Schaffensphase nach den Fasnachtsspielen schrieb er Bibeldramen, so auch 1555 *Goliath* (von Cherbuliez 1932: 32 auf 1550 datiert). Geiser (1976: 8) und Frauchiger (1992: 7) bezeichnen *Goliath* als Fastnachtsspiel, was der vorliegenden Quellenlage nach dem Lexikon der Theaterwissenschaften (Greco-Kaufmann 2005: 1546) widerspricht.

22 Dass von Rüte im Original nicht den damals bekannten lateinischen Namen *lituus alpinum* verwendet, sondern die deutsche Bezeichnung Alphorn, mag auf die volkstümliche Inszenierung des Stücks hinweisen und möglicherweise sollte das Alphorn schlicht die Beziehung von David zum Hirtentum symbolisieren. Neben Alphorn und Chor kommen auch Trompeten zum Einsatz («Die Trummeter blasends ouch uff», von Rüte 1555: 18).

zurück

auf Melodien auszumachen. Somit kann zwar keine konkrete Aussage über die dargebotene Musik gemacht werden, jedoch stellt diese Quelle den ersten Beleg für eine Verbindung von Alphorn und Gesang dar.

Im Jahr 1555 tauchen ebenso Hinweise zur Form des Alphorns auf. Der Arzt und Naturfoscher Conrad Gesner (1516–1565) beschreibt in seinem Buch zur Bergbotanik des Pilatus, *De raris et admirandis herbis*, das «lituum alpinum» (Alphorn) mit einer Länge von 11 Fuss (3 bis 4 Meter)[23] und «viminibus scite obligatum» (geschickt mit Zweigen umbunden) (Gesner 1555: 52). Zur Mitte des 16. Jahrhunderts waren lange Naturtrompeten auch in Deutschland und Österreich bekannt, wurden dort aber nicht als Alphorn bezeichnet. Ein allgäuisches, «Waldhorn» oder «Acherhorn» genanntes, schneckenförmig gerolltes Holzhorn aus dem 16. Jahrhundert von ungefähr drei Metern Länge befindet sich im Kunsthistorischen Museum Wien (zuvor: Schloss Ambras, Innsbruck) (Schlosser 1920: 96, vgl. S. 129). Ein auf 1568 datiertes Altarbild in der Kapelle St. Anna im Rohrmoos im Allgäu zeigt einen Hirten mit einer langen, gestreckten Naturtrompete (Münster/Gebhard 1985: 129).[24] Weiter existieren zwei Textstellen aus dieser Zeit, die ebenfalls auf eine Naturtrompete im Allgäu verweisen: «einen hierten oder zuhelfer, welcher das Algeyerhorn gar wohl blasen khindt» (1598), sowie «zweyen Allgeyern, welche mit langen hörnern geblassen» (1604/05) (vgl. Bredl, zit. nach Vignau 2013: 216).

Der Komponist Michael Praetorius (alias Michael Schulteis, 1571–1621) bildet in *Syntagma Musicum*, einer Abhandlung über die zeitgenössische Musikpraxis, eine «Hölzern Trommet» ab (Praetorius 1619: Tafel VIII).[25] Ebenda schreibt er mit Verweis auf die Abbildung, dass «darmit die Schaper [Schäfer] aussm Voigt: und Schweitzerlandt (die Wästerwälder genand) in den Städten herumbher lauffen/ und ihre Nahrung suchen» (Praetorius 1619: 33). Prätorius gibt Informationen zu Funktion und Gebrauch des Instruments als Bettelinstrument, aber keine Hinweise auf die darauf gespielte Musik oder etwaige Verbindungen zum Gesang.[26]

Fazit

Aus schriftlichen Quellen des 16. und 17. Jahrhunderts zum Alphorn können teilweise detaillierte Hinweise auf die Instrumentenform und -länge entnommen werden. Doch nur von Rüte liefert durch seinen Einsatz eines Chorus mit Alphorn (von Rüte 1555: 149) eine Verbindung zwischen Alphorn und Gesang. Da von Rüte

23 Das Historische Lexikon der Schweiz empfiehlt für diese Zeitepoche eine Länge von 26–36 cm für den Fuss anzunehmen (Dubler 2011: 3), somit entsprechen 11 Fuss 286–396 cm.

24 Vignau (2013: 177) stellt die Datierung dieses Altarbilds infrage: Obwohl die Malerei als Ganzes auf 1568 datiert wird, zweifelt Vignau an der Datierung des Hirten, der im Vorlagenaltarbild von Albrecht Dürer nicht vorkommt.

25 Sommer (2013: 77) schätzt das abgebildete Instrument basierend auf einem ebenda abgebildeten Massstab auf 170 cm, Böhringer (2015: 47) auf 190 cm.

26 Der Gebrauch des Alphorns als Bettelinstrument wird im 16. und 17. Jahrhundert ebenso von anderen Quellen belegt, nicht nur im Alpengebiet, sondern auch in Basel und im Schweizer Mittelland (Bachmann-Geiser 1999: 26) sowie in Ansbach, Bayern (Vignau 2013: 216).

keine weiteren Angaben zur Verwendung des Begriffs «Chorus» macht, können die Art des Gesangs und seine Beziehung zum Alphorn nicht bestimmt werden.

Im 16. Jahrhundert erscheint zum ersten Mal ein notierter Kuhreihen (Rhaw 1545a: 84), der aufgrund der Bezeichnung «vox» (Stimme) und der Einbettung in eine Liedersammlung auf ein Gesangsstück schliessen lässt. Da kein Text angegeben wird, könnte man den Kuhreihen auf Jodelsilben gesungen, aber auch die naturtönigen Sequenzen auf dem Alphorn gespielt haben. Hinweise auf registerwechselndes Singen in der Volkskultur aus dem 16. und 17. Jahrhundert sind keine bekannt. Für eine Verbindung zwischen Alphorn und registerwechselndem Singen kann in dieser Epoche nicht argumentiert werden.

Kuhreihen als Jodel- und Alphornmusik im 18. Jahrhundert?

Die bis anhin dargelegte Quellenlage lässt vermuten, dass Naturtrompeten in der Form von Alphörnern im Alpengebiet vor dem 18. Jahrhundert existierten, über die Art der Musik können aufgrund der undifferenzierten Quellen keine eindeutigen Schlüsse gezogen werden. Hinweise zur Beziehung zwischen Alphornmusik und Gesang aus dem 18. Jahrhundert sind zwar rar, werden aber konkreter.

Der Basler Mediziner und Hochschullehrer Theodor Zwinger III. (1658–1724) brachte 1710 die Neuauflage einer Reihe medizinischer Texte heraus. Diese enthält die Dissertation *Dissertatio medica de nostalgia, oder Heimwehe* des Arztes und Pastors Philipp Hofer (1669–1752) aus dem elsässischen Mülhausen von 1688. Hofer thematisiert hierin das starke Heimweh[27] von Schweizern im Ausland (Hofer 1688: Kap. II). Zwinger hat diese Dissertation stark überarbeitet, Abschnitte hinzugefügt und sie mit dem neuen Titel *De pothopatridalgia* versehen.[28] In den neu eingefügten Kapiteln XI und XII thematisiert er das Heimweh der Söldner, welches durch die Melodie des Kuhreihens hervorgerufen wird. Er gibt dazu ein Notenbeispiel einer *Cantilena Helvetica der Kühe-Reyen dicta*[29] (Zwinger 1710: 102). (Abb. 4)

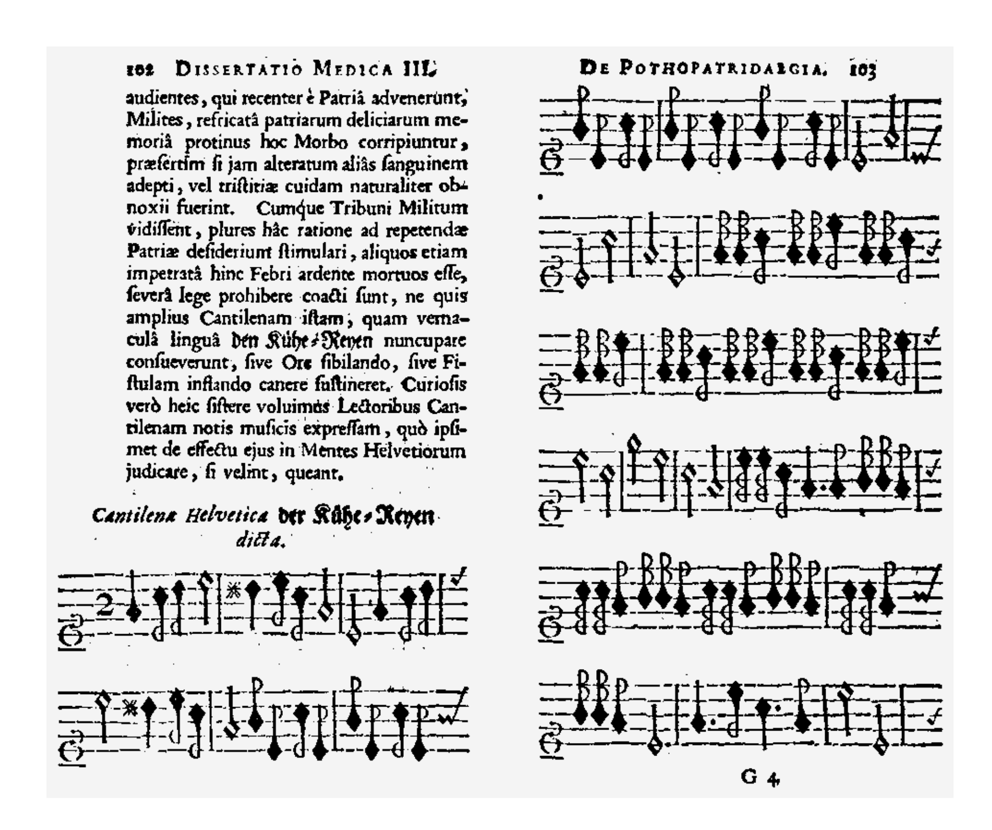
Obwohl Zwinger das Verb «canere» (singen) verwendet (Zwinger 1710: 101) und der Titel «Cantilena» ein Gesangsstück vermuten lässt, baut die Melodie vollständig auf der Naturtonreihe auf (Tonumfang vom 6. bis zum 12. Naturton) und kann somit auf dem Alphorn einwandfrei gespielt werden. Die Gebrauchstonleiter bleibt hier jedoch das einzige Indiz für eine Wiedergabe auf dem Alphorn.

---

27 «Heimweh» war ursprünglich ein Schweizer Dialektwort (Greverus 1965: 1), das Eingang ins Hochdeutsche fand (Vignau 2013: 216).

28 Die Abschnitte I–IV stimmen mit Hofer (1688: o. S.) bis auf einzelne Begriffe überein. Teil V hat Zwinger neu geschrieben. Hofers V–VII entsprechen somit Zwingers VI–VIII, Letzteres hat Zwinger stark überarbeitet. Hofers VIII teilt Zwinger in IX und X auf und ergänzt X um einige Zeilen. Darauf folgen Zwingers eigene Abschnitte XI und XII, in welchen er den Kuhreihen thematisiert und am Ende von XII die Notation desselben anfügt (Zwinger 1710: 101–105). Die Abschnitte IX–XII bei Hofer entsprechen mit kleinen Änderungen XIII–XVI bei Zwinger.

29 *Schweizer Lied der Kuhreihen genannt* (Übers. d. Verf.). Die Autorschaft dieser Transkription ist unbekannt.



102 DISSERTATIO MEDICA III.

audientes, qui recenter è Patriâ advenerunt, Milites, refricatâ patriarum deliciarum memoriâ protinus hoc Morbo corripiuntur, præsertim si jam alteratum aliâs sanguinem adepti, vel tristitiæ cuidam naturaliter obnoxii fuerint. Cumque Tribuni Militum vidissent, plures hâc ratione ad repetendæ Patriæ desiderium stimulari, aliquos etiam impetratâ hinc Febri ardente mortuos esse, severâ lege prohibere coacti sunt, ne quis amplius Cantilenam istam, quam vernaculâ linguâ den Kühe-Reyen nuncupare consueverunt, sive Ore sibilando, sive Fistulam inflando canere sustineret. Curiosis verò heic sistere voluimus Lectoribus Cantilenam notis musicis expressam, quò ipsimet de effectu ejus in Mentes Helvetiorum judicare, si velint, queant.

Cantilena Helvetica der Kühe-Reyen *dicta.*

DE POTHOPATRIDALGIA. 103

G 4

Abb. 4: Beginn der *Cantilena Helvetica der Kühe-Reyen dicta* (Zwinger 1710: 102).

Rund 20 Jahre nach Zwingers Notation wird der *kue reien* in einem Liederbuch aus einem Appenzeller Kloster datiert (Brogerin 1730: o. S.). Die im Jahr 1704 in Appenzell getaufte Maria Josepha Barbara Brogerin trat im Alter von 18 Jahren ins Kloster Maria der Engel zu Appenzell ein (Tunger 1999: 366). Obwohl nur wenige Informationen über ihr Klosterleben vorhanden sind, stimmen die Quellen darin überein, dass sie in ihrer Zeit im Kloster Lieder aufgeschrieben hat. Ihr handgeschriebenes Büchlein wird auf 1730 datiert und wird im Roothuus Gonten, dem Zentrum für Appenzeller und Toggenburger Volksmusik, verwahrt.[30] Unter den 60 von Brogerin notierten Liedern befindet sich als letzte Notation eine Melodie mit dem Titel *kue reien*. (Abb. 5)

Der Kuhreihen Brogerins (1730: o. S.) umfasst sieben Seiten, ist mit Text unterlegt und wurde deshalb höchstwahrscheinlich gesungen. Hier werden zum ersten Mal Jodelsilben zu einem Kuhreihen notiert, die sich mit textierten Stellen

30 1996 editierten und veröffentlichten Joe Manser und Urs Klauser das Liederbüchlein unter dem Namen *Mit wass freüden soll man singen*.
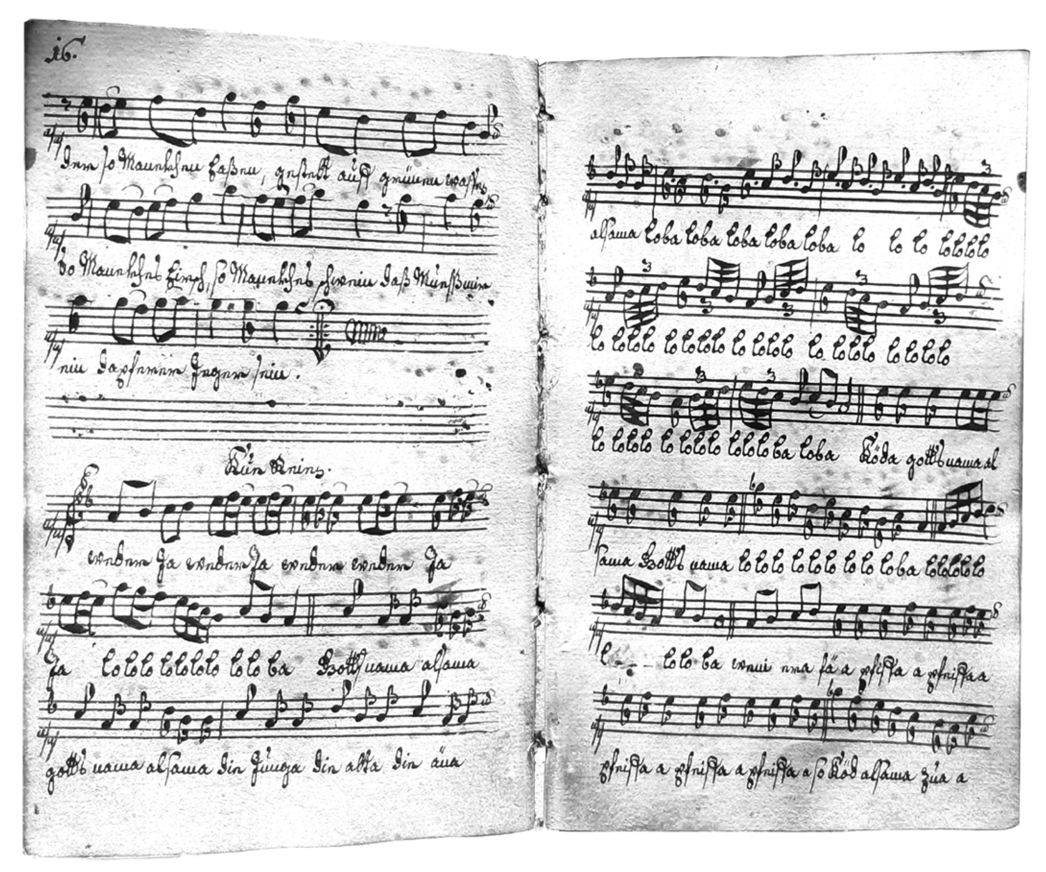


Abb. 5: Die ersten zwei von insgesamt sieben Seiten des *kue reien* aus dem Liederbüchlein Brogerins (1730: o. S.).

abwechseln (vgl. Abb. 5).[31] Eine Belegstelle für die vokale Interpretation von Kuhreihen in der Region Appenzell aus jener Zeit findet sich in einem Brief des Trogener Arztes Laurenz Zellweger (1692–1764) an den Philologen Johann Jakob Bodmer (1698–1783):

> Le Kühreÿen est une chanson, qui dure prés d'une Heure, quand nos vachiers la chantent, je n'en ay pu decouvrir une Copie, quelque recherche que j'en ay faite, deja depuis 10 ans, quand on la demande, ces diables là n'en font que rire […].[32] (Ms Bodmer 6a.02, Nr. 003, S. 1–4)

---

31 Diese Formgestalt erinnert an ein Jodellied, solche werden jedoch erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts komponiert (vgl. S. 99).

32 «Der Kühreyen ist ein Gesang, der fast eine Stunde dauert, wenn unsere Kuhhirten ihn singen. Ich habe trotz einigen Recherchen, die ich seit fast 10 Jahren gemacht habe, noch keine einzige Abschrift finden können, wenn man eine verlangt, dann lachen diese Teufel nur […]» (Übers. d. Verf.). Zellwegers Korrespondenz befindet sich in der Kantonsbibliothek Appenzell Ausserrhoden, Nachlass Ms Bodmer 6a.02, Nr. 003, S. 1–4).

zurück

Die von Brogerin notierte Melodie enthält ausschliesslich Naturtöne, was eine Interpretation auf dem Alphorn zunächst theoretisch ermöglicht. Der Tonumfang reicht jedoch vom 6. bis zum 16. Naturton und die Melodie enthält viele technisch anspruchsvolle Sechzehntelketten. Dies lässt zwar eine Wiedergabe durch virtuose Alphornbläser auf heutigen Instrumenten zu, auf Alphörnern, wie sie aus jener Zeit bekannt sind (Bachmann-Geiser 1999: 26 und 31), konnte das Stück allerdings kaum gespielt werden.[33] Mit der Melodie Rhaws, dessen Kuhreihen wohl auch aus der Region Appenzell stammt (Rhaw 1545a: 84, vgl. S. 45), zeigt Brogerins Melodie keine formalen Gemeinsamkeiten.

Einen speziellen Hinweis auf den Kuhreihen liefern die Berichte der Translationsfeierlichkeiten 1687 anlässlich der Überführung der Gebeine des Märtyrers St. Benedikt in das Kloster Maria der Engel in Appenzell (Tunger 1999: 379). In der vierten Strophe der Totenklage steht folgende Textstelle: «und blast mit süossem Saus den Berg-Küöh-Reyen. Hier wurden zwey Alphorn geplassen (von Wilden Männern)» (Cod. Sang. 1826: 3, zit. nach Tunger 1999: 380). Soll die Tatsache, dass am gleichen Ort, an dem rund 40 Jahre später der Kuhreihen aufgeschrieben wird, zwei Alphörner dokumentiert sind, auf denen ein «Berg-Küöh-Reyen» gespielt wurde, als Zufall gewertet werden oder als Hinweis auf eine Verbindung von Alphorn und Gesang durch den Kuhreihen?

Ein weiterer Hinweis auf eine vokale Interpretation des Appenzeller Kuhreihens gibt der Göttinger Professor der Medizin Johann Friedrich Blumenbach (1752–1840) in seinem Text von 1783: «Auch wird er nicht wie die übrigen mit dem Alp-Horn geblasen – als welches überhaupt die Appenzeller Sennen nicht haben, – sondern blos gesungen» (Blumenbach 1783: 742). Auch der Schweizer Arzt und Reiseschriftsteller Johann Gottfried Ebel (1764–1830) bestätigt den Kuhreihen als Gesang, indem er angibt, dass der Kuhreihen in Appenzell stets gesungen wird (Ebel 1798: 152). Entgegen der Ansicht Blumenbachs und Ebels schreibt der Genfer Schriftsteller und Bergsteiger Marc-Théodore Bourrit (1739–1819) in seinem geografischen Bericht *Description des Alpes Pennines er Rhetiennes* über das Alphorn bei den Appenzellern:

> On s'accorde à attribuer aux Appenzellois un caractère franc, honnête, un sens droit, un esprit vif, prompt en reparties. [...] Les hommes sont robustes & bien faits: ils s'exercent dès leur jeunesse à la lutte, à la course, à lancer de la main des pierres d'un gros poids: ils jouent d'une espèce de luth & du cor des Alpes.[34] (Bourrit 1781: 126)

Bourrits Angabe steht somit im Widerspruch zu den Aussagen Zellwegers (1724: o. S.), Ebels (1798: 152) und Blumenbachs (1783: 742), die für die Region Appenzell den Gesang der Hirten, nicht aber das Alphorn dokumentieren. Trotz

33 Hans-Jürg Sommer und Emil Frei haben 2006 eine arrangierte, gekürzte Fassung dieses Kuhreihens, gespielt auf modernen Alphörnern, aufgenommen (Sommer & Frey 2006: Titel Nr. 7).

34 «Man stimmt darin überein, den Appenzellern einen freimütigen, ehrbaren Charakter zuzuschreiben, Sinn für Gerechtigkeit, einen wachen Geist, Schlagfertigkeit. [...] Die Männer sind robust & gut gebaut: Sie üben sich seit ihrer Jugend im Ringen, im Rennen, im Steinstossen, sie spielen eine Art der Laute & das Alphorn» (Übers. d. Verf.).

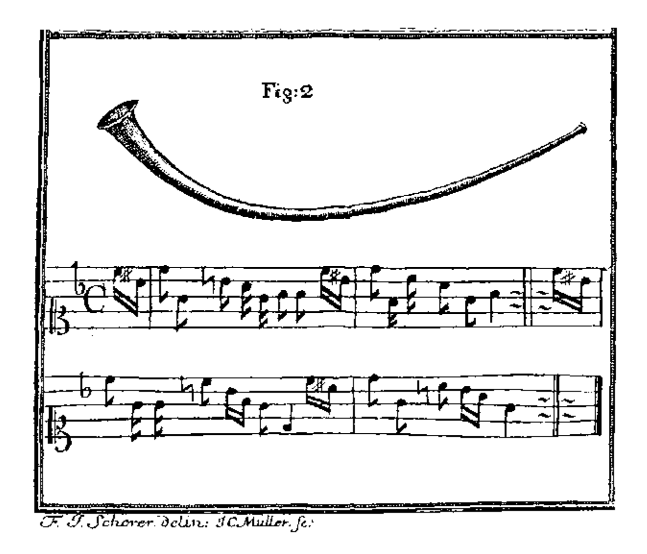


Abb. 6: Alphorn und Kuhreihen aus Kappeler
(1767: Tafel V, Fig. 2).

widersprüchlicher Aussagen zur Existenz des Alphorns in der Region Appenzell im 18. Jahrhundert darf die Möglichkeit einer gesanglichen und auch instrumentaler Interpretation des Kuhreihens nicht verworfen werden.

Der Naturforscher Moritz Anton Kappeler (Mauritius Antonius Cappeller, 1685–1769) beschreibt in seinem Buch *Pilati Montis Historia* (Geschichte des Bergs Pilatus) von 1767 den Kuhreihen und gibt detaillierte Informationen zur damaligen Form des Alphorns:

> Alp-Horn wird es vom Volk genannt. Es ist ein langes, ganz aus Holz hergestelltes Rohr, dessen Länge vier bis manchmal zwölf Fuss beträgt. Die Krümmung ahmt jene Kurve nach, die in der Geometrie Cissoide genannt wird: Von der Schallöffnung an, die 3–5 Zoll im Querschnitt misst, verjüngt sich das Rohr, so dass die Blasöffnung nur noch anderthalb Daumen weit ist. Den Hohlraum bilden lange, schmale Holzlatten, die aussen der ganzen Länge nach von biegsamen Weidenruten straff umflochten sind, und damit der Luftstrom durch keine Ritze entweichen kann, wird die ganze Oberfläche mit Pech und Wachs sorgfältig abgedichtet. (Kappeler 1767/1960: 65)

In Bezug auf die Instrumentenlänge gibt Kappeler mit vier bis zwölf Fuss eine sehr grosse Spannweite an, die zwischen einem und rund viereinhalb Metern liegen kann.[35] Seine Beschreibung des Alphorns ergänzt Kappeler durch eine Abbildung (Abb. 6).

Dadurch, dass Kappeler die Abbildung des Alphorns direkt über die Notation des Kuhreihens stellt, kann diese Notation als Alphornmelodie missverstanden

35 Vgl. Fussnote 23.

zurück

werden.[36] Kappelers Beschreibung der Kuhreihenmelodie steht jedoch nicht in direktem Zusammenhang mit dem abgebildeten Alphorn:

> Wir fügen eine Abbildung [des Alphorns] bei (Tafel V. Fig. 2), denn ich bin nicht sicher, ob man anderswo eine finden kann, und der Vollständigkeit halber auch die beliebteste Melodie der Hirten, *Kuh-Reyen* genannt, der sie verschiedene Texte von Hirtenliedern unterlegen. (Kappeler 1767/1960: 66)

Möglicherweise stellt die Melodie eine Strophe dar, welche mit diversen textlichen Varianten beliebig wiederholt werden konnte. Dies würde erklären, warum die Kuhreihennotation vom Pilatus im Gegensatz zu jener aus dem Appenzell auffallend kurz erscheint. Die Melodie enthält mehrere chromatische Tonschritte und kann in dieser Form nicht auf einem Naturtoninstrument gespielt werden.[37] Ein Jahr nach Kappelers Publikation erscheint im Jahr 1768 eine weitere Kuhreihennotation mit dem französischen Titel *Ranz des Vaches*[38] im *Dictionnaire de Musique* des Philosophen Jean-Jacques Rousseau (1712–1778). (Abb. 7)

Rousseaus Notation beruht gänzlich auf der Naturtonreihe (6. bis 13. Naturton), aufbauend auf dem Grundton *d*. Die vierte Tonstufe, in der Notation *gis*^{2}, wird in diesem Fall um einen Halbton höher notiert, was als Hinweis auf das Alphorn-fa gedeutet werden kann. Des Weiteren muss erwähnt werden, dass es sich hier um eine blastechnisch anspruchsvolle Melodie handelt, wenn sie auf dem Alphorn gespielt werden soll.

Rousseau präzisiert im *Dictionnaire de Musique*, dass die Melodie von den Hirten beim Hüten des Viehs auf einer «cornemuse» gespielt werde (Rousseau 1768: 405). Der französische Begriff «cornemuse» wird heute mit «Sackpfeife» oder «Dudelsack» übersetzt, die Frage, ob im 18. Jahrhunderts «cornemuse» auch als Alphorn verstanden wurde, drängt sich auf. Dagegen sprechen sprachwissenschaftliche Forschungen von Michael Venero (2015: 122–154). Venero untersuchte den Begriff «cornemuse» ausführlich und kam zum Schluss, dass darunter in erster Linie Sackpfeifen mit Bordunpfeifen («corne») zu verstehen sind (Venero 2015: 147). Zwar können gemäss Venero mit «muse» und «cornemuse» auch andere Rohrblattinstrumente gemeint sein (Venero 2015: 154), eine Übertragung des Begriffs auf Hörner, die mit den Lippen zum Klingen gebracht werden, erwähnt Venero jedoch nicht. Einen weiteren Hinweis auf die instrumentale Ausführung des Kuhreihens formuliert Rousseau in einem Brief an den Maréchal de Luxembourg vom 20. Januar 1763, in

---

36 Bachmann-Geiser (1999: 27) weist darauf hin, dass eine vergleichbare Melodie mit einem Liedtext versehen als Lied der Emmenthaler in der Sammlung *Acht Schweizer-Kühreihen* von 1805 publiziert wurde (vgl. S. 89).

37 Die Notation ist schwierig zu lesen und zu deuten. In der Annahme, dass der Notenschlüssel das *c* auf den untersten Zwischenraum definiert, ergibt sich folgende Skala für die erste Zeile: *e-f-ges-a-ais-h-c*; für die zweite Zeile *c-f-g-as-h-c*. Die Deutung ist dadurch erschwert, dass die Noten nicht immer klar auf der Linie oder im Zwischenraum notiert sind. Durch einige Anpassungen können aber verschiedene Melodien geformt werden, die auf dem Alphorn wiedergegeben werden können. Eine solche arrangierte Alphornfassung spielt W. Chappuis auf der CD *Zur Ehre des Alphorns*.

38 Rousseau verwendet sowohl die Schreibweise «Ranz» als auch «Rans».
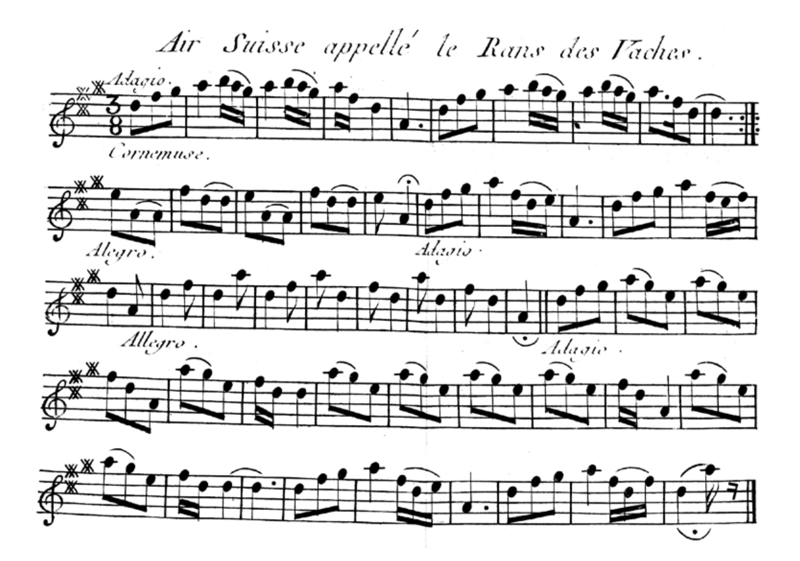


Abb. 7: Die von Rousseau abgebildete Version eines Kuhreihens (Rousseau 1768: Anhang).

welchem er vom Heimweh der Schweizer Söldner schreibt (Rousseau 1839: 457): «Il y a dans la Suisse un air célèbre appelé le ranz des vaches, que les bergers sonnent sur leurs cornets, et dont ils font retentir tous les coteaux du pays.»[39] Mit «cornet» bezeichnet Rousseau hier vermutlich ein Horninstrument. In seinem *Dictionnaire de Musique* finden sich weder Einträge zu «cornemuse» noch zu «cornet», wodurch die genaue Definition des Instruments bei Rousseau weiterhin unklar bleibt.[40]

Neben den Kuhreihennotationen aus dem späten 18. Jahrhundert finden sich in dieser Zeit vermehrt Reiseberichte aus dem Alpengebiet, die den Kuhreihen thematisieren. Der französische Literat Charles-Joseph de Mayer (1751–1825) bezieht sich in seinem Reisebericht *Voyage de M. De Mayer en Suisse, en 1784* spezifisch auf den Kuhreihen Rousseaus und schildert in einem Beitrag aus der Umgebung von Basel (Mayer 1786: 90):

> Notre Postillon va, un cor pendu autour de son cou, il sonne: ce n'est pas le cor de l'Enchanteur de Charlemagne, & qu'on entendoit à cent lieues à la ronde. Il sonne le ranz des vaches, cet air dont J. J. Rousseau a parlé avec attendrissement.[41]

39 «Es gibt in der Schweiz eine berühmte Weise, Kuhreihen genannt, welche die Hirten auf ihren ‹cornets› blasen, und die Hänge des Landes erklingen lassen» (Übers. d. Verf.).

40 In Émile Littrés Dictionnaire de la langue française (1873–1874: 813) wird «cornet» rund 100 Jahre später als «Petite trompe rustique. Cornet a vacher» definiert und das betreffende Zitat Rousseaus als Beispiel angeführt. Die heute gebräuchliche Bedeutung des Cornets als Posthorn mit Ventilen bekam das Instrument erst mit der Erfindung der Pumpventile in den 1820er-Jahren.

41 «Unser Postkutscher geht, ein Horn um seinen Hals gehängt, und bläst: Das ist nicht das Horn des Zauberers bei Karl dem Grossen, welches man an hundert Orten wieder und wieder hört.

zurück

Ob Mayer mit Rousseaus *Dictionnaire de Musique* vertraut war und er die Melodie des *Ranz des Vaches* wiedererkannte oder ob es sich hier um eine beiläufige verallgemeinernde Aussage handelt, bleibt unklar. Das Horn, auf dem der Postkutscher die Melodie spielte, müsste so lang gewesen sein, dass der 13. Naturton erreicht werden konnte, was nicht der gängigen Vorstellung eines Posthorns entspricht. Allerdings betont Mayer auch, es habe sich um ein ungewöhnliches Instrument gehandelt. In einem späteren Brief beschreibt Mayer seine Reise durch das Appenzellerland, wo er einen gesungenen Kuhreihen hörte:

> Je suis revenu à Appenzell […]. Ici, dit-on, naquit cette musique alpestre, ce ranz des vaches si célébré. […] quant au ranz des vaches, je l'ai entendu; mais il n'est point si goûté, si général que des Voyageurs enthousiastes l'ont affirmé. La plupart des paysans rient quand on leur demande le ranz. Ce n'est pas que je n'aime beaucoup un chant particulier, & propre au pays. Je voudrois que chaque Nation eût son, air favori, sa romance & son vaudeville. […] Cela n'est plus, & pas davantage en Suisse qu'ailleurs.[42] (Mayer 1786: 160)

Diese Anekdote bestätigt die Annahme, dass Rousseaus Veröffentlichung das Interesse reisender Intellektueller am Kuhreihen weckte und dieses Interesse die Schweizer Hirten zunächst verwirrte. Rousseau schreibt, wie Zwinger (vgl. S. 48), über die Heimweh auslösende Wirkung des Kuhreihens bei Schweizer Söldnern (Rousseau 1768: 317). Dieser Umstand gab einen Anstoss zur Popularität des Kuhreihens in der späteren Epoche der Romantik.

Der erste Beleg dafür, dass ein Kuhreihen sowohl gesungen als auch auf einem Horn gespielt wurde, findet sich in einem Brief des Komponisten und Violinisten Giovanni Battista Viotti (1755–1823). Viotti transkribierte eine Melodie mit dem Titel *Rans des Vaches*, die er in der Schweiz hörte (D'Eymar 1799/1800: 44), und formulierte die Gefühle, die sie bei ihm auslöste, in einem Brief von 1792 an den damals in Genf lebenden Botschafter und Politiker Ange Maire D'Eymar (1747–1803).

> C'était une longue trompe; une voix de femme se mêlait à ces sons tristes, doux et sensibles, et formait un unisson parfait, frappé comme par enchantement, je me réveille soudain, je sors de ma léthargie, je répands quelques larmes, et j'apprends, ou plutôt je grave dans ma mémoire le Rans des vaches, que je vous transmets ici.[43] (D'Eymar 1799/1800: 45)

Er spielt den Kuhreihen, jene Melodie, von der J. J. Rousseau mit Rührung gesprochen hat» (Übers. d. Verf.). Worauf er mit der Formulierung «das Horn des Zauberers bei Karl dem Grossen» anspielt, konnte nicht herausgefunden werden.

42 «Ich bin nach Appenzell zurückgekehrt, […] Hier, sagt man, wurde diese alpine Musik geboren, dieser so berühmte Kuhreihen. […] Was den Kuhreihen betrifft, ich habe ihn gehört; aber er hat mir gar nicht so gefallen, wie es die begeisterten Reisenden behauptet haben. Der Grossteil der Bauern lacht, wenn man sie nach dem *Ranz* fragt. Nicht, dass ich einen typischen, eigenen Gesang auf dem Land nicht sehr liebe. Ich hätte gern, dass jede Nation ihre Lieblingsmelodie, ihr Liebeslied und ihr *vaudeville* hat. […] Das ist nicht mehr, weder in der Schweiz noch anderswo» (Übers. d. Verf.).

43 «Es war ein langes Horn; eine weibliche Stimme begleitete diese traurigen, sanften, melancholischen Töne, und brachte im Einklang mit ihnen eine herrliche Wirkung hervor. Wie durch einen Zauberschlag berührt, erwache ich plötzlich aus meinen Träumen. Thränen

Es handelt sich hier um die einzige Quelle aus dem 18. Jahrhundert, die ein gemeinsames Musizieren eines Kuhreihens von Alphorn und Gesang als Augenzeugenbericht belegt. Wie sehr der Gesang und die Hornstimme miteinander korrespondierten und ob es sich um dieselbe oder zwei unterschiedliche Melodien handelte, kann aufgrund der Formulierung Viottis jedoch nicht geklärt werden. Seine Transkription gilt heute als eine der bedeutendsten und zuverlässigsten historischen Quellen für die Alphornmusik und den Hirtengesang. Als Komponist und Violinist kann ihm eine hohe Kompetenz im Aufzeichnen des Gehörten attestiert werden, zudem handelt es sich um die einzige Kuhreihentranskription, bei welcher der Autor die Umstände exakt beschreibt und sie eindeutig selbst angefertigt hat. (Abb. 8)

Die auf der Naturtonreihe aufgebaute Notation zeigt einen auf dem Alphorn gut spielbaren Tonumfang vom 6. bis zum 12. Naturton. Falls Viotti die Tonhöhen absolut wahrnahm – wie bei Violinisten nicht selten – und seine Transkription der tatsächlich gehörten Tonhöhen entspricht, dann müsste dieses Horn ungefähr drei Meter lang gewesen sein. Diese Länge ergibt sich aus dem Register der notierten Naturtonskala mit Grundton A_1 (vgl. Sommer 2013: 12). Viottis Aussage, dass eine Frau dazu sang, spricht für eine instrumentale und vokale Aufführung desselben Kuhreihens. Trotzdem kann, wie bereits erwähnt, nicht eindeutig festgehalten werden, ob die Frauenstimme dieselbe Melodie sang, diese Stimme begleitete oder eine eigenständige Melodie sang, die sich mit der Hornweise vermischte.[44] Neben Viottis Beschreibung finden sich aus denselben Jahren weitere Zeitzeugenhinweise zu instrumentalen oder vokalen Interpretationen von Kuhreihen.

Johann Georg Krünitz (1728–1796) erwähnt im 54. Teil seines Werks *Oekonomisch-technologische Encyklopädie* aus dem Jahr 1791, dass der Kuhreihen sowohl gesungen als auch auf dem Alphorn gespielt wurde, beschränkt seine damalige Bekanntheit aber auf Appenzell:

> Man hört den Küh-Reihen in seiner ursprünglichen Einfalt ganz allein in Appenzell, hat ihn aber für künstlichere Instrumente und verwöhntere Ohren fast in allen schweizerischen Städten mit neuen und mannigfaltigen Veränderungen gesetzt. Den appenzeller Küh-Reihen sang und spielte man vormahls in allen gebirgigen Gegenden der Schweiz auf dem grossen Hirten-Horne (Alpen-Horne); allein, jezt ist dieses Instrument und der Kuh-Reihen nur noch in Appenzell bekannt. (Krünitz [Hg.] 1791: 688)

Gemäss diesem Lexikoneintrag war der Kuhreihen in anderen Landesteilen der Schweiz, vornehmlich in den Städten, bereits der Kunstmusik angepasst. Entgegen dieser Tatsache beschreibt Ebel sieben Jahre später den Kuhreihen in der Region Appenzell im Kontext der Alpwirtschaft vornehmlich als Gesang, aber mit dem Klangcharakter eines Blasinstruments (Ebel 1798: 155):

---

entstürzen meinen Augen, und in mein Gedächtnis prägt, oder vielmehr, ins Innerste meiner Seele gräbt sich der Kuhreihen, den ich Ihnen hier beylege» (Übers. von Schickard 1812: 438).

44 Darüber hinaus ist nicht klar, ob die Frau einen wortlosen, jodelartigen Gesang anstimmte oder ein Lied in einem Dialekt, den Viotti möglicherweise nicht verstand.
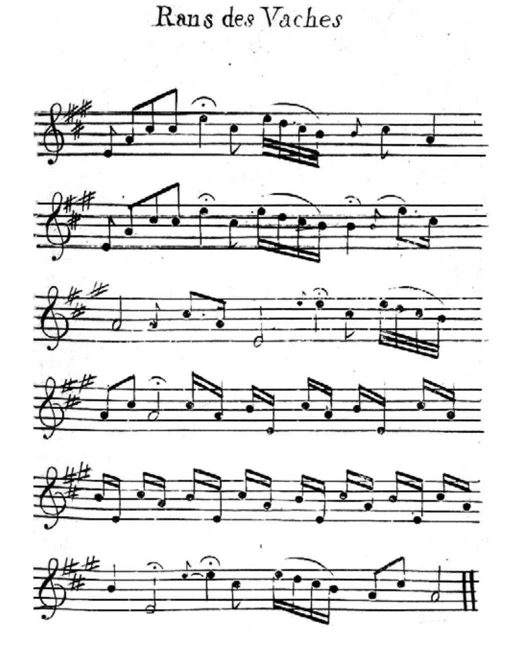


Abb. 8: Transkription des Kuhreihens, den Viotti bei seiner Durchreise durch die Schweiz vernommen hat. Die abgebildete, originale Aufzeichnung ist von Ange-Marie D'Eymar überliefert (D'Eymar 1799/1800: Anhang).

> Wenn die Kühe auf den Gesang des Hirten von allen Seiten herbeieilen, kommen alle, welche zusammen weideten […] so an, dass eine hinter der andern folgt, und sie daher in Reihen gehen. Ich vermuthe, dass dies die Ursache geworden ist, dem Gesange, welcher die Kühe herbeiruft […] den Namen Kühereihen, Kuhreihen zu geben. […] Wenn man ihn auf Saiteninstrumenten spielt, verliert er seinen ganzen Ausdruck, und seine Originalität; Blasinstrumente allein sind im Stande etwas von seinem Charakter hören zu lassen; am besten ist es, wenn man ihn singen lässt.

Ebel spezifiziert: «Dieser Gesang besteht nicht aus artikulierten Lauten, und wird von den Sennen und Hirten nie mit Worten gesungen» (Ebel 1798: 152) und führt weiter aus, die Töne würden «in der Stimmritze ohne Beihülfe anderer Teile als der Pharynx» erzeugt – dies lässt auf eine jodelartige Singweise schliessen. Ebel fügt im Anhang seiner Schrift einige Notationen bei: einen *Kuhreihen des Sennen* und einen *Kuhreihen des Handbuben* sowie ein *Melklied* und einen *Locker oder Ruguser* (Ebel 1798: 156 und Anhang).[45] Keiner der vier wortlosen Gesänge basiert ausschliesslich auf der Naturtonreihe, hingegen lässt der weite Tonumfang (bis zu einer Tredezime) ein registerwechselndes Singen vermuten. Damit könnte argumentiert werden, dass im Kuhreihen die Wurzeln des Jodelns stecken (im Kapitel zu den *Kuhreihensammlungen* wird auf diese Thematik vertieft eingegangen, vgl. S. 89–102).[46]

45 Zusätzlich zu den vier beschriebenen Notationen gibt Ebel die bereits diskutierten Notationen Zwingers, Kappelers und Rousseaus wieder (Ebel 1798: 156 und Anhang).

46 Ebel beschreibt den Gesang der Kuhreihen in einer Weise, die der Jodelpraxis in Appenzell

Ebel beschränkt sich in seinen detaillierten Ausführungen auf die Region Appenzell, merkt aber an, dass er den Kuhreihen auch in den anderen Alpengebieten und im Juragebirge «singen oder blasen hörte» (Ebel 1798: 153). Hierbei sind regionale Unterschiede zu beachten: Während laut Ebel der Kuhreihen in der Region Appenzell gesungen wurde, waren in anderen Regionen auch Wiedergaben auf dem Alphorn wahrscheinlich. Das könnte erklären, warum in der oben zitierten lexikalischen Formulierung (vgl. Krünitz [Hg.] 1971: 688) beide Formen zusammengebracht werden.

Neben seinen Aufzeichnungen von Kuhreihen befinden sich in Ebels Nachlass im Staatsarchiv Zürich unter dem Titel *Nachrichten aus verschiedenen Kantonen* auch zwei undatierte Notationen von Alphornmelodien. Die Melodien dokumentieren das «in den Weggithaler Alpen so beliebte Püchelspiel» eines Hirten, welches Menschen und Vieh gleichermassen anspreche (Nachlass Ebel: StAZH B IX 250).
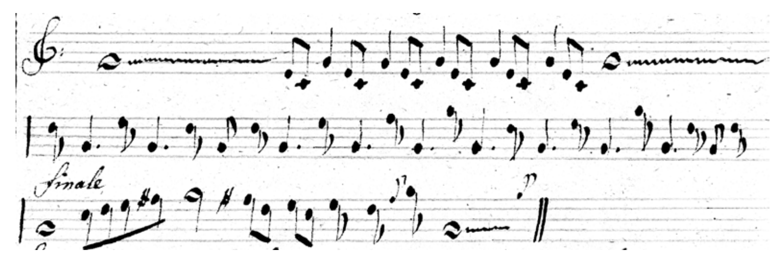


Abb. 9: *Püchelspiel* aus den Wägitaler Alpen (Nachlass Ebel: StAZH B IX 250), erste Melodie.

Der anonyme Verfasser beschreibt, wie der Hirt auf den langen Noten, deren Dehnung mit gewellten Linien verdeutlicht wird, eine Zeit lang «tändelt» und sich «hin und her» wiegt (Nachlass Ebel: StAZH B IX 250). Die Melodie reicht vom 4. bis zum 12. Naturton und belegt somit den grossen Tonumfang des verwendeten Büchels. Die grossen Intervalle in der mittleren Zeile sind mit denjenigen beim registerwechselnden Singen vergleichbar. Nach diesem ersten Stück spielt der Hirt «singend auf dem Püchel» folgende Melodie:

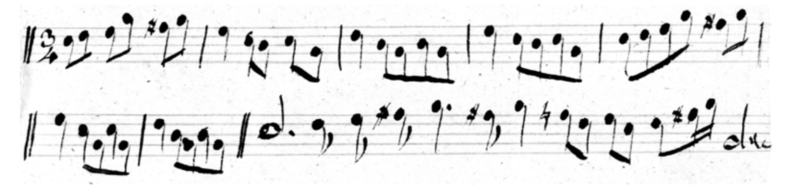


Abb. 10: *Püchelspiel* aus den Wägitaler Alpen (Nachlass Ebel: StAZH B IX 250), zweite Melodie.

heute ganz ähnlich ist: «Nirgends als in Appenzell hört man ihn [den Kuhreihen] von zwei und drei zugleich singen, so dass einer oder zwei immer nur Einen [sic] Ton halten, je nachdem es die Melodie des Sängers erfordert» (Ebel 1798: 153).

zurück

Diese Melodie besteht aus einer siebentaktigen Phrase sowie einer zweiten Phrase ohne Taktangaben. Die erste Phrase gleicht augenfällig den Jodeln, die bis heute im Muotatal als «Bücheljuuz» bekannt sind (vgl. S. 187), und die Formulierung, der Hirt habe auf dem Büchel gesungen, deutet ebenfalls eine Nähe zum Jodeln an. Die zweite Phrase könnte eine im Tempo frei gestaltete Improvisation darstellen. Während die erste Melodie des *Püchelspiels* gänzlich auf der Naturtonreihe aufbaut (vgl. Abb. 9) und daher keine Zweifel an der instrumentalen Ausführung lässt, beinhaltet die zweite Melodie auch die Note h^1, welche auf dem Büchel nicht gespielt werden kann (vgl. Abb. 10). Bei korrekter Notation müsste der Hirt an dieser Stelle ein vertieftes b^1 spielen oder diesen Teil jodeln.

Der deutsche Arzt und Herausgeber Ernst Gottfried Baldinger (1738–1804) veröffentlichte 1791 in seiner *Neuen Zeitschrift für Ärzte* einen kurzen Artikel über den Kuhreihen und präsentiert vier Notationen. Beim ersten Kuhreihen handelt es sich um eine bis damals unveröffentlichte Notation und beim zweiten um eine leicht veränderte Version des rousseauschen *Ranz des Vaches* (1768: Anhang), die er beide von Blumenbach erhielt.[47] Den dritten Kuhreihen übernahm er aus Kappelers Publikation und den vierten bekam er von einem «Herrn Bürger, aus dem Zürichischen» (Baldinger 1791: 377). Dieser scheint ein Entlebucher Lied zu sein, denn über der notierten Melodie schreibt Baldinger (1791: 377): «Entlibucher – nach dem neuesten Geschmacke – von einem Virtuosen auf der Schallmey!» Die beiden Melodien, die nicht auf Rousseau und Kappeler zurückgehen (Nr. 1 und Nr. 4), bauen nicht auf der Naturtonreihe auf und werden darum hier auch nicht weiter analysiert. Ergänzend soll hier noch Baldingers Ausführung erwähnt werden, er werde in naher Zukunft noch Texte zu den Kuhreihen von Bürger erhalten (Baldinger 1791: 377). Weitere Angaben zu diesen Texten konnten jedoch nicht gefunden werden.

Der Schriftsteller und Pädagoge Heinrich Zschokke (1771–1848) bildet im Anhang seines veröffentlichten Reiseberichts *Die Wallfahrt nach Paris* neben dem zwingerschen Kuhreihen eine weitere mit Klavierbegleitung versehene Kuhreihennotation mit Text ab, die das Siebenthal beschreibt (Zschokke 1797: Anhang).[48] Ebendort erscheint ein *Alpenlied*, das in seiner Form Baldingers erstem Kuhreihen entspricht (Baldinger 1791: 378).

Die publizierten Notationen vor 1800 erlauben aussagekräftige musikalische Analysen, die im Rahmen der Forschungsfrage ausgewertet werden konnten. Die in der folgenden Tabelle zusammengefassten Kuhreihen unterscheiden sich in ihrer Melodie wesentlich, sodass es sich höchstwahrscheinlich nicht um blosse Abschriften einer früheren Transkription unter anderem Namen handelt. Eine Aufschlüsselung der einzelnen Kuhreihenabschriften und ihrer vermuteten Herkunft befindet sich in Anhang 1.

---

47 Blumenbach (1784: 740) diskutiert den Kuhreihen in seiner *medicinischen Bibliothek*, gibt aber die betreffenden Noten nicht wieder.

48 In späteren Ausgaben wird diese Melodie mit *Kuhreihen der Siebenthaler* betitelt (vgl. S. 91).

Tab. 1: Chronologische Übersicht über notierte Kuhreihenmelodien mit Angabe darüber, ob sie auf der Naturtonreihe basieren. In der dritten Spalte (Autorschaft/Herausgeberschaft) handelt es sich in der Regel um die Herausgeber der Publikationen. Nur Viotti steht mit Sicherheit als Autor der Transkription fest.

Jahr	Name	Autorschaft / Herausgeberschaft	Aus der Naturtonreihe bestehend?	Angaben zur Ausführung
1545	*Der Appenzeller Kureien Lobelobe*	Georg Rhaw	nein*	vokal (?)
1710	*Cantilena Helvetica*	Theodor Zwinger	ja	vokal, evtl. «tibia» (Flöte)
1730	*Kue reien*	Josepha Barbara Brogerin	ja	vokal
1767	*Kuhreihen*	Moritz Anton Kappeler	nein	vokal
1768	*Ranz des Vaches*	Jean-Jacques Rousseau	ja	«cornemuse» (Sackpfeife), «cornet» (kleines Horn)
1791	*[No. 1]*	Ernst Gottfried Baldinger	nein	vokal (?)
1791	*Entlibucher*	Ernst Gottfried Baldinger	nein	Schalmei
1792	*Rans des Vaches*	Giovanni Battista Viotti	ja	vokal, «trompe» (Horn)
1798	*Kuhreihen des Sennen*	Johann Gottfried Ebel	nein	vokal
1798	*Kuhreihen des Handbuben*	Johann Gottfried Ebel	nein	vokal

* Bei Rhaw (1545a: 84) wurde aufgezeigt, dass gewisse Motive der Alphornmelodik nahestehen. Die Angabe, dass der Kuhreihen zu singen ist, wird nicht explizit gemacht, die Notation befindet sich aber in einer Sammlung von Gesängen.

Die Hälfte der heute bekannten Kuhreihennotationen vor 1800 baut auf der Naturtonreihe auf. Hierdurch erscheint die Annahme, dass die betreffenden Melodien auf einem Naturtoninstrument wie dem Alphorn gespielt wurden, möglich und realistisch. Ein konkreter Bericht über die Interpretation auf einem «langen Horn» findet sich bei Viotti (D'Eymar 1799/1800: 45). Rousseaus Kuhreihen, ebenfalls auf der Naturtonreihe basierend, wurde gemäss seinem Brief an den Maréchal de Luxembourg auf einem kleinen Horn (cornet) gespielt (Rousseau 1839: 457). Dies stimmt mit der Angabe Mayers überein, der den Kuhreihen auf einem Posthorn gespielt hörte (Mayer 1786: 90). Bei den Kuhreihen aus der Region Appenzell stimmen die Quellen darin überein, dass sie gesungen wurden

zurück

(Rhaw 1545a: 84, Brogerin 1730: o. S., Ebel 1798: Anhang), und ebenso bezeichnet Kappeler seinen Kuhreihen vom Pilatus als Gesang der Hirten. Da er die Notation gleich unter dem Alphorn abbildet (Kappeler 1767: Tafel V, Fig. 2), wird sie zuweilen als Alphornmelodie verstanden und die Noten, die nicht auf die Naturtonreihe beschränkt sind, entsprechend arrangiert. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wird die Gattung Kuhreihen populärer und mehrere Abschriften erscheinen. Baldinger (1791) und Ebel (1798) legen als Erste kleine Sammlungen von Kuhreihen vor, die neuen Notationen in diesen Publikationen bauen jedoch nicht auf der Naturtonreihe auf und stehen somit nur indirekt im Zusammenhang mit dem Alphorn.

Gesungene Naturtonmelodien können vom Alphorn übernommen worden sein, etwa im Fall des zwingerschen Kuhreihens. Der deutsche Musikwissenschaftler Wolfgang Sichardt (1911–2002) geht davon aus, dass es sich bei den Kuhreihen von Rousseau und Zwinger um Alphornmusik handelt: «die beiden fraglichen Melodien […] halten sich ausschliesslich an die Naturtonreihe, was darauf hindeuten möchte, dass sie auf dem Alphorn entstanden sind» (Sichardt 1939: 83). Auch der Musikwissenschaftler Paul Helmer beschreibt die Limitierung der Melodie Zwingers auf die Naturtonreihe und geht davon aus, dass es sich um eine Alphornmelodie handeln muss. «Hofers [Zwingers] Melodie[49] ist instrumentaler Art und entspringt der Obertonreihe des Alphorns mit Grundton C» (Helmer 1983: 140).

Eine Melodie, die auf der Naturtonreihe basiert, erfordert wegen der grossen Intervalle Virtuosität und eine spezielle Gesangstechnik, was für einen jodelartigen Gesang mit Stimmregisterwechsel spricht. Jedoch verfügen die vorliegenden Notationen der Kuhreihen über einen relativ kleinen Tonumfang (oft im Rahmen einer Oktave), somit ist diese Annahme zu relativieren.

Eine umfangreiche Analyse der bisher diskutierten Kuhreihen liefert Sommer (2013), der durch seine zahlreichen Kuhreihenkompositionen und durch die Publikationen seiner Formanalysen überlieferter Kuhreihen einen massgebenden Beitrag dafür leistet, dass heute vermehrt Kuhreihen auf dem Alphorn gespielt und Melodien in Kuhreihenform für dieses Instrument komponiert werden. In den Kuhreihen des 18. Jahrhunderts findet er übereinstimmende Strukturen und Bezüge zur Alphornmusik und zum Jodeln.

Sommer (2013: 12) analysiert die Form der überlieferten Kuhreihennotationen ausführlich und macht sie zum Mittelpunkt des Films *Die Mundart des Alphorns* (Sommer/Juchli 2015). Anhand seiner Analysen zeigt er eine Einteilung der Kuhreihen in drei Formteile: Eine invokative Einleitung, einen Reihenteil und eine Zäsur. Der Invokationsteil, dessen Bezeichnung vom schwedischen Musikwissenschaftler Carl-Allan Moberg (1896–1978) stammt (Moberg 1962: 30), gestaltet sich musikalisch aus einer langsamen, ansteigenden Melodie, die das instrumen-

49 Der Kuhreihen, den Zwinger in seiner erweiterten Fassung der Dissertation Hofers (1688, vgl. S. 48) beilegt, wird von manchen Autoren Hofer zugeschrieben.

tentypische Alphorn-fa umspielt und wieder absteigt. Der Invokationsteil weist auf den «Betruf» hin, der in verschiedenen Regionen des Alpenraums als rituelle Invokation bekannt ist (zur Rolle des Betrufs in Verbindung zu Alphorn und Jodel vgl. S. 111). Dem Invokationsteil folgt ein Reihenteil, eine Abfolge kleiner, wiederholter Motive, die als instrumentale Viehlockrufe verstanden werden können (Sommer 2013: 34). In manchen mit Text unterlegten Kuhreihen werden im Reihenteil Namen von Kühen aufgezählt. Der dritte formale Teil, die Zäsur, besteht aus einer ruhigen Passage, welche die Reihenteile unterbricht. Der Charakter der Zäsur erinnert an Zwischenrufe oder Jauchzer, was nicht überrascht, da die Kuhreihen ja auch gesungen werden. In Bezug auf die Verbindung zum Jodel schreibt Sommer:

> Fest steht nämlich, dass der gesungene und der geblasene Kuhreihen oder Jodel von denselben Leuten mit demselben musikalischen Hintergrund praktiziert wurden. Mit anderen Worten, die Wiege der beiden Musikpraktiken stand in derselben Stube. Wenn man also die Alphornmelodik untersuchen will, kommt man nicht darum herum, sich auch mit der gesungenen Form dieser Melodik auseinanderzusetzen. (Sommer 2013: 22)

Trotz einiger abweichender und eigenwilliger Kuhreihenformen, die nicht Sommers formalen Kriterien entsprechen, überzeugt seine Formanalyse für die untersuchte Periode. In den ersten Dekaden des 19. Jahrhunderts werden neue, anders geformte Kuhreihen komponiert, die in Kapitel 5 vorgestellt und diskutiert werden.

Fazit

Die frühesten Hinweise auf Alphorn und Jodel reichen in Südtirol bis ins 4. Jahrhundert (vgl. S. 35) und in der Schweiz (St. Gallen) bis ins 9. respektive 11. Jahrhundert (vgl. S. 37 und 40) zurück. Sie stellen sich allerdings als unsichere Vermutungen oder spätere Erfindungen heraus. Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts sind lange Naturtrompeten belegt, die von Hirten und Sennen in den Bergen gespielt wurden. Parallelen zu registerwechselndem Singen lassen sich dabei nicht feststellen. Die früheste Notation eines Kuhreihens datiert auf 1545, nähere Angaben zur Ausführung dieses «Zwiegesangs» liegen nicht vor. Im 18. Jahrhundert treten zunehmend deskriptive Transkriptionen von Kuhreihen auf. Der früheste textierte Kuhreihen befindet sich im Gesangsbuch der Brogerin von 1730, deren Transkription zwischen den Textstrophen «Jodelsilben» erkennen lässt. Viottis Kuhreihenbeschreibung belegt sowohl eine instrumentale wie auch eine vokale Wiedergabe. Hinsichtlich der Quellenlage darf angenommen werden, dass in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Kuhreihen sowohl als Instrumentalmusik als auch als Gesang praktiziert wurde.

Ob sich eine Übernahme der Intervalle des Alphorns auf den Jodel vollzog und somit die Instrumentalhypothese für diesen Zeitraum und dieses Gebiet zutrifft, kann indessen weder eindeutig belegt noch negiert werden. Gemeinsames Musizieren von Alphorn und Gesang wird sehr sporadisch erwähnt (von Rüte 1555: 149,

zurück

D'Eymar 1799/1800: 45), doch verweisen im 17. und 18. Jahrhundert einige Quellen auf den Kuhreihen als Bindeglied zwischen registerwechselndem Singen und Alphornmusik, da dieser sowohl vokal als auch instrumental aufgeführt wurde.

Das allgemeine Interesse an den Kuhreihen wächst gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Sie werden vermehrt notiert und für die Kunstmusik adaptiert. Die Musikpraxis der alpinen Bergbevölkerung rückt in den Fokus des Bürgertums. Diese Bewegung muss im Kontext der politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen dieser Zeit betrachtet werden, welcher durch die napoleonischen Kriege, soziale Umformungen und aufklärerisches Gedankengut dominiert wurde.

Die Unspunnenfeste und ihre Auswirkungen

Europa erlebte am Ende des 18. Jahrhunderts kriegerische Auseinandersetzungen, politische Instabilität und gesellschaftliche Umformungen. In diesen instabilen Zeiten reflektierten Philosophen alternative Gesellschaftsstrukturen und neue Wirtschaftsformen. Die Schriften Rousseaus waren auf zweierlei Weise bedeutend für die Neubewertung der Volksmusik zu jener Zeit. In seinem *Essai sur l'origine des langues* (1781), in *Héloïse* (1761) und in seinem *Dictionnaire de musique* (1768) verliess er die Anschauung, dass ausschliesslich eine auf akademischen Lehren basierende Musik zu akzeptieren sei, und verfolgte eine auf Geschmack und Sinnlichkeit aufbauende Musikästhetik. Dieser Weg führte zu einem wachsenden Interesse an der Volksmusik. Des Weiteren lieferten Rousseaus pädagogische Schriften *Émile* (1762) und speziell der *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755) neue Sichtweisen auf die Gesellschaftsformen und führten zur Hochachtung einfacher Bevölkerungsschichten und Kulturen, zu denen auch die Schweizer Bergbevölkerung gezählt wurde. Rousseaus Philosophie trug dazu bei, dass in der gebildeten Bürgerschicht der Schweiz und darüber hinaus ein romantisch idealisiertes Bild von «Volkskultur» entstand. Um einem Zerfall dieser idealisierten und gedachten Volkskultur entgegenzuwirken, liessen einflussreiche Personen Volkskulturfeste organisieren. Dadurch sollte das Brauchtum gepflegt und gleichsam die Sammeltätigkeiten von Geschichten, Sagen und Liedern des «Volkes» gefördert werden.[1]

1805 fand in der Schweiz ein für die Entwicklung der Volkskultur und Wirtschaft wichtiges Alphirtenfest statt, das drei Jahre später abermals durchgeführt wurde. Weitere dieser sogenannten «Unspunnenfeste» folgten erst im 20. Jahrhundert und sie werden seit 1981 regelmässig durchgeführt.[2] Die beiden ersten Unspunnenfeste waren für die Entwicklung des Alphorns und des Kuhreihens besonders relevant, da sie den beiden musikalischen Sparten nicht nur neuen Aufwind verliehen, sondern eine Gelegenheit für eine Verbindung der beiden Musikpraktiken geschaffen hatten. In der folgenden Aufarbeitung der Quellen

1 Zum geistigen Milieu, aus welchem das Interesse für den Jodel und die Alphornmusik in der Schweiz entsprang, vgl.: Dübi (1914a: 57), Dübi (1914b: 85), Zulauf (1972), Baumann (2000: 155) und Oehme-Jüngling (2016).

2 Die Feste von 1805 und 1808 wurden noch nicht als «Unspunnenfeste» bezeichnet, sondern als «Alphirtenfeste», die bei der Ruine zu Unspunnen gefeiert wurden. Heute wird der Begriff «Unspunnenfest» verwendet. Im 20. Jahrhundert fanden 1905, 1946, 1955, 1968, 1981 und 1993 Feste statt. 2005 musste das Fest wegen Hochwasser um ein Jahr auf 2006 verschoben werden, 2017 folgte das jüngste Fest. Somit werden die Feste seit 1981 im Zyklus von 12 Jahren abgehalten. Rund 90 000 «Freunde des Brauchtums» trafen sich 2017 in Interlaken zum «Folkloreanlass der Superlative» (www.unspunnenfest.ch/de/home.html, 29. 9. 2017). Das nächste Unspunnenfest ist für das Jahr 2029 geplant.

zum Alphorn und zum Gesang an den Unspunnenfesten erscheint der Ausdruck «Jodel» nicht, da er um diese Zeit in der Schweiz noch nicht in Gebrauch war; die zentralen Gesangsarten an den Festen waren der Kuhreihen und das Volkslied, das zentrale Musikinstrument war das Alphorn.

Alphorn und Gesang am Unspunnenfest 1805

Im Jahr 1803, nach dem Ende der Helvetischen Republik und der Konstituierung der Schweizerischen Eidgenossenschaft (*Confoederatio Helvetica*) als Staatenbund und Vasallenstaat Frankreichs, nahm die Schweizer Wirtschaft Fahrt auf und Vertreter des Bürgertums beabsichtigten, ihre alten Ämter und Positionen wieder einzunehmen. Die Landbevölkerung zeigte sich mit dieser möglichen Wendung hin zur alten Ordnung unzufrieden und befürchetete eine erneute Unterdrückung und Bevormundung durch das stadtbürgerliche Patriziat (Gallati/Wyss 2005: 10). Enttäuschung und Misstrauen herrschte speziell im Berner Oberland, das in der Helvetischen Republik als selbstständiger Kanton bestand und nun wieder als Teil des Kantons Bern von der Hauptstadt aus regiert werden sollte (Gallati/Wyss 2005: 10). Mit der Durchführung des Alphirtenfests bei der Ruine Unspunnen bei Interlaken im Berner Oberland erhofften sich die Berner Patrizier eine Verbesserung der Beziehungen zwischen Landbevölkerung und Bürgertum. Das erste Unspunnenfest fand am 17. August 1805 zu Ehren Berchtolds des V., des Gründers der Stadt Bern, statt (Baumann 2000: 166).

Zu den Initianten des Fests zählten vier Patrizier (sogenannte Stadtburger): der Berner Schultheiss Niklaus Friedrich von Mülinen (1760–1833), der Oberamtmann von Interlaken Friedrich Ludwig Thormann (1762–1839), der Kunstliebhaber, Zeichner und Kupferstecher Franz Sigmund Wagner (1759–1835) sowie der Kunstmaler Franz Niklaus König (1765–1832) (Gallati/Wyss 2005: 7, Sebastian 2017: 41).[3] Diese Initianten wurden von den Berner Oberländern als Vertreter der städtischen Oberschicht wahrgenommen und die Idee, die alte Ordnung wiederherzustellen, stiess bei ihnen auf Widerstand. Auf die initiierte Restauration der alten Gesellschaftsordnung reagierten die Berner Oberländer mit Protest und politischem Ungehorsam (Oehme-Jüngling 2016: 108).

Neben den politischen Absichten, eine freundschaftliche Verbindung zwischen Stadt und Land aufzubauen, sollte mit den Unspunnenfesten auch der aufkommende Tourismus gefördert werden (Baumann 2000: 163) und dazu waren Einladungen an potenzielle Touristen aus dem In- und Ausland ein wichtiger Bestandteil (Wagner 1805a: 11). Über 3000 Menschen fanden sich laut Wagner auf der Unspunnenwiese zum Fest ein (Wagner 1805a: 13). Diese Zahl wurde von einem Teilnehmer mit den Initialen «F. M.» bestätigt, der in der *Gazette de Lausanne*

3 Das historische Lexikon der Schweiz nennt auch Gottlieb Jakob Kuhn als Initianten (www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D10714.php, 11. 5. 2018).

zurück

Nr. 17 vom Dienstag, 27. August 1805 schrieb: «J'ai vu là en tout au plus 3000 ames [sic], tant acteurs que spectateurs, & parmi ceux-ci plusieurs étrangers des deux sexes, & des Suisses de tous les cantons»[4] (F. M. 1805: 135). Neben vielen Berner Patrizierfamilien besuchten «mehr als hundert andere fremde Herren und Damen von Distinktion» das Fest (Wagner 1805a: 12, Baumann 2000: 166). Das erste Unspunnenfest wurde breit beworben und in den vom Berner Apotheker Johann Georg Albrecht Höpfner (1759–1813) herausgegebenen *Gemeinnützigen Schweizerischen Nachrichten* vom 20. Juni 1805 angekündigt:

> So wird ein Fest gefeyert und beendet werden, dessen einziger Zweck es ist, die alten einfachen Sitten und Freuden unserer Väter wieder unter uns aufleben und fortdauern zu machen; neue Freundschaftsbande zwischen den verschiedenen Hirtenvölkern Helvetiens zu knüpfen, vorzüglich aber den, zwischen dem Bewohner der Landschaft und dem Einwohner der Städte […]. (Höpfner [Hg.] 1805a: 2 [Beilage])

Das Fest von 1805 stand unter dem Motto «Zur Ehre des Alphorns» und entsprechend zeigt die von den Organisatoren eigens dazu geprägte Erinnerungsmedaille einen Hirten mit diesem Instrument (Wagner 1805a: 20).[5] Die Idee, einen Alphornbläser auf der Medaille zu verewigen, zeugt von der grossen Bedeutung, welche die Initianten dem Instrument beimassen. Diese lässt sich zusätzlich daran ablesen, dass der durch einen Wettbewerb zu bestimmende beste Alphornbläser den «höchsten der Preise, die für die samtlichen Sieger in den verschiedenen Spielen bestimmt sind» (Höpfner [Hg.] 1805a: 1 [Beilage]), erhalten und «laut als König des Festes ausgerufen» (Höpfner [Hg.] 1805a: 1 [Beilage]) werden sollte. Der Sieg in der Sparte Alphornblasen wurde somit von den Organisatoren höher gewertet als die Siege im Singen, Schiessen, Schwingen oder Steinstossen. Die Initianten erwarteten eine beachtliche Anzahl Alphornbläser aus der Schweiz und auch aus Tirol, was in der Ankündigung des Fests von 1805 zu lesen ist:

> Den Anfang der Spiele wird das Blasen des Alphorns machen. Man weiss, dass dies Instrument, welches beynahe jezt in allen Schweizerischen und Tyrollischen Hochgebirgen bekannt ist, seine Berühmtheit, vorzüglich den sogenannten Kühreyhen, einer uralten Hirtenmusick, zu verdanken hat, deren Worte und Weisen die grösste Einfalt der Sitten und das Entstehen der Tonkunst athmen. (Höpfner [Hg.] 1805a: 1 [Beilage])

Weiter steht in derselben Ankündigung zum ersten Mal, dass mehrere Alphornbläser zusammen musizieren würden. Die Alphornbläser sollten sich dabei laut Höpfner (1805a: 1 [Beilage]) «theils einzeln, theils in schwächeren oder stärkeren Truppen, auf die benachbarten Anhöhen» verteilen und Klänge hervorbringen, die durch die hallenden Felswände in ihrer Wirkung verstärkt würden. «Bekannte Musickverständige und die samtlichen Stifter dieses Festes» sollten die Alphornbläser

4 «Ich habe dort im Ganzen höchstens 3000 Seelen gesehen, so viele Akteure wie Zuschauer und unter ihnen mehrere Ausländer beider Geschlechter und Schweizer aus allen Kantonen» (Übers. d. Verf.).

5 Eine solche Erinnerungsmedaille befindet sich heute im Bernischen Historischen Museum (MS 3495).

am Wettbewerb beurteilen (Höpfner [Hg.] 1805a: 1 [Beilage]). Am eigentlichen Fest traten jedoch zur Enttäuschung der Initianten nur zwei Alphornisten auf:

> Es waren nur zwey gegenwärtig. Es scheint, dass mehrere derselben sich noch nicht getrauten, aufzutreten, und die abgelegten Proben bewiesen ebenfalls, wie recht die Stifter dieses Fests hatten, diese Schweizerische Eigenheit und alte rührende Musik nicht in Verfall kommen zu lassen. (Wagner 1805a: 10)

Wagners Bezeichnung des Alphorns als «Schweizerische Eigenheit» mag patriotische Hintergründe gehabt haben, denn es war den Initianten bewusst, dass das Instrument oder Varianten davon auch in Tirol bekannt waren (Höpfner [Hg.] 1805a: 1 [Beilage]). Da die Veranstalter von einer weiten Verbreitung des Alphorns ausgingen, mussten sie die magere Beteiligung anders erklären. Einige Alphornbläser blieben möglicherweise aus Protest gegen die bürgerlichen Organisatoren dem Fest fern. Wagner selbst gibt in seinem Festbericht einen versteckten Hinweis hierfür:

> Nach beendigtem Fest und die folgenden Tage kamen viele Menschen, besonders Landleute zu Herrn Wagner, der noch einige Tage in Interlacken blieb, und bezeugten ihme ihre Zufriedenheit und Freude an dieser ganzen Anstalt […]; sie bedauerten dabey, dass sie sich anfänglich durch allerhand ausgestreute Gerüchte gegen dieses Fest hätten einnehmen lassen, dass sie aber nunmehr sehen, wie dasselbe einzig zum Nutzen und zur Freude des Oberlands seye gestiftet worden. (Wagner 1805a: 24)

Wagners Aussage lässt eine angespannte Situation vor dem Fest erahnen. Die geringe Teilnehmerzahl mit nur zwei Alphornbläsern am ersten Unspunnenfest mochte auch wirtschaftliche Gründe gehabt haben. Die beiden Alphornbläser, die am Fest auftraten, stammten aus Ringgenberg und Walkringen, zwei Dörfer in relativer Nähe zu Interlaken. Für Alphornbläser aus entfernteren Gebieten stellte der Transport eines unzerlegbaren Alphorns möglicherweise eine zu grosse Belastung dar, zumal das Fest im alpwirtschaftlich arbeitsintensiven Monat August stattfand.[6] In Bezug auf die Qualität der dargebotenen Alphornmusik äussert sich der mit «F. M.» signierte Festbesucher in der *Gazette de Lausanne* vom 27. August 1805 frustriert:

> Pendant ces jeux, j'entendais dans un des coins du cercle un concert de voix de femmes, dans un autre un concert de cor-de-chasse et d'autres instruments, là enfin un concert de deux de ces trop fameux cors des Alpes (alphorn) long de 5 ou 6 pieds, dont le son aigre, sec & monotone fatiguait singulièrement mes oreilles.[7] (F. M. 1805: 135)

6 Diese Annahme hegt auch Ursula Frauchiger: «Es gab zwar durchaus noch Alphornbläser, aber nur wenige hatten den beschwerlichen Weg nach Unspunnen unternommen» (Frauchiger 1992: 11).

7 «Während dieser Spiele hörte ich in einer Ecke des Platzes ein Konzert von Frauenstimmen, in einer anderen ein Konzert von Jagdhörnern und anderen Instrumenten, dann endlich ein Konzert von zwei dieser sehr berühmten Alphörner, 5 oder 6 Fuss lang, deren schriller, trockener und monotoner Klang meine Ohren ungemein ermüdete» (Übers. d. Verf.). Der Teilnehmer «F. M.» beschreibt die beiden Alphörner mit einer Länge von fünf oder sechs Fuss. Diese Angabe entspricht bei einem Fussmass von 26 bis 36 Zentimetern einer Länge zwischen 1,3 und 2,16 Metern (Dubler 2011: 3). Es ist davon auszugehen, dass die damals gespielten Alphörner

zurück

Trotz des angeblich unangenehmen Klangs ihrer Instrumente erhielten die beiden anwesenden Alphornbläser, Ulrich Joss von Walkringen und Ulrich Frutiger von Ringgenberg, konkurrenzlos ihre Preise, eine Medaille mit seidener Bandschleife sowie ein spanisches Mutterschaf mit Lamm für den Sieger Ulrich Joss beziehungsweise einen spanischen Métis-Widder für den zweitplatzierten Ulrich Frutiger (Wagner 1805a: 15).

Eine bekannte Radierung des Malers Gabriel Lory d. Ä. (1763–1840), die einen jungen Hirten aus Oberhasli mit einem Alphorn zeigt, stellt gemäss einigen Autoren den zweitplatzierten Ulrich Frutiger dar (Gallati/Wyss 2005: 100). Die Radierung wird auf 1805 datiert (Landesmuseum Zürich, LM-47485) und zeigt einen Hirten mit einem weissen Hemd und einem braunen Wams, einem Ledergurt und blauen Kniehosen. Im Vergleich zu heutigen Instrumenten weist sein Alphorn eine enge Mensur auf und ist kürzer.[8]

Diverse Abbildungen unterschiedlicher Szenen des Fests von 1805 zeigen zwei Alphornisten. Der historische Kalender von Bern *Der Hinkende Bott* von 1806 zeigt einen Holzschnitt mit zwei Alphornisten vor dem Hintergrund des Festgeschehens (Zentralbibliothek Zürich, zit. nach Gallati/Wyss 2005: 92). Der französische Maler, Stichverleger und Kunsthändler Johann Peter Lamy (1760–1838) veröffentlichte um 1805 in Bern sein Buch mit dem Titel *La fête des bergers des alpes, près d'Unterseen, dans l'oberland bernois*, das vier kolorierte Kupferstiche Königs enthält, wovon einer zwei Alphornisten auf einem Hügel zeigt. Die beiden spielen Instrumente mit enger Mensur, die auf eine ungefähre Länge von 1,9 bis 2,2 Meter geschätzt werden können. Lamy schreibt:

> Il faut avoir passé un ou plusieurs jours dans les retraites élevées et tranquilles des alpes, pour sentir tout ce que le haut-bois,[9] cet instrument d'ailleurs si dissonant pour les oreilles délicates du citadin, a de doux et d'harmonieux.[10] (Lamy [1805]: 6)

---

kürzer als die heutigen Standardinstrumente waren (vgl. S. 160). Die Aussage «un concert de deux de ces trop fameux cors des Alpes» könnte als Hinweis auf ein mehrstimmiges oder wenigstens gemeinsames Spielen der Alphörner zu verstehen sein.

8 Die Länge des Instruments kann in Bezug auf die Körpergrösse geschätzt werden. Männer, die um 1800 im Kanton Bern einen Pass beantragten, waren durchschnittlich 170 Zentimeter gross (Staub 2010: 235). Nimmt man für den Hirten eine Körpergrösse in diesem Bereich an und geht davon aus, dass die Proportionen zum Instrument annähernd realistisch dargestellt sind, darf eine Alphornlänge von vielleicht 180–210 Zentimetern angenommen werden. Diese Schätzung schränkt die Angabe des oben zitierten Lausanners «F. M.» von fünf oder sechs Fuss ein und entspricht der Länge der meisten Alphörner, die im Zusammenhang mit dem Unspunnenfest von 1805 auf Abbildungen zu sehen sind.

9 Lamy schreibt «haut-bois» (Oboe), aber bezeichnet damit offensichtlich das Alphorn. Nach einer Quelle von 1840 zu urteilen, wurde das Alphorn auf Französisch auch als «haut-bois» («hoher Wald») bezeichnet: «The ‹*Alp-horn*,› or ‹*Alpenhorn*,› called in the French canton *haut-bois* (high-forest), *trompe*, and *cor-des-alpes*, on which the various *Ranz-des-Vaches* airs are by the Swiss peasants occasionally performed […]» (Hook [Hg.] 1840: 368).

10 «Man muss einen oder mehrere Tage in den hohen und ruhigen Rückzugsgebieten der Alpen verbracht haben, um alles zu empfinden, was das Alphorn, dieses übrigens so dissonante Instrument für die delikaten Ohren der Stadtbewohner, an Angenehmem und Wohlklingendem hat» (Übers. d. Verf.).

Der von 1791 bis 1838 in Bern tätige Franzose Lamy verbindet das Bild der beiden Alphornbläser inhaltlich mit dem Gedicht «Le Ranz des Vaches» des Genfer Stadtbeamten Jean-Louis Mallet (1757–1832) (vgl. Mallet 1809: 25):

> La première planche représente deux bergers qui, sur un tertre de gazon, entourés d'un vaste cercle d'auditeurs, entonnent avec enthousiasme, ces airs chéris de tous les Suisses, qui font l'admiration des étrangers et dont un poëte, ami des champs et de la nature, a dit:
> «Quel est cet air simple et grossier,
> Qui pour le Suisse a tant de charmes;
> Et qu'on ne peut chez l'étranger
> Jouer sans lui coûter des larmes? *(Le ranz des vaches.)*
> Ce n'est point un air enchanteur
> Qui charme par sa mélodie,
> C'est un air qui parle à son coeur
> Et lui rappelle sa patrie!»[11] (Lamy 1805: 7)

Die Anmerkung in Klammer «(Le ranz des vaches.)» hat Lamy vermutlich selbst hinzugefügt, denn in der Publikation Mallets ist sie nicht zu finden (Mallet 1809: 25). Diese Textstelle kann als möglicher Hinweis verstanden werden, dass am Unspunnenfest Kuhreihenmelodien auf dem Alphorn geblasen wurden. Wie bereits erwähnt, war der Kuhreihen eine wichtige Liedgattung am Unspunnenfest und untermauerte die Popularität des Alphorns (vgl. Höpfner [Hg.] 1805a: 1 [Beilage]). Auch das gemeinsame Singen von Landbevölkerung und Bürgertum, das durch das Verteilen von Liedblättern ermöglicht wurde, sollte eine verbindende Wirkung haben. Schon am Vorabend des Fests wurde gesungen:

> Auf der grossen Laube gedachten Gasthofes, hatten sich einige Herren von Bern als Partikular-Musikfreunde mit einander zu diesem Feste vereinigt, um das Ganze durch wohlangebrachte Harmonien zu beleben; und während den Pausen legten, in einem Kreise der schönsten Damen, welche dieses Fest zu verherrlichen die beschwerliche Reise nicht gescheut hatten, die Sänger und Sängerinnen Proben ihres Organs und ihrer natürlichen Geschicklichkeit ab, und gaben einen angenehmen Vorgeschmack auf das morndrige Fest. (Wagner 1805a: 5)

Die Formulierung «natürliche Geschicklichkeit» der Sängerinnen und Sänger kann als ein Hinweis darauf verstanden werden, dass diese nicht im Stil der Kunstlieder sangen, sondern auf eine andere Weise, die für die bürgerlichen Reisenden naturverbunden wirkte und für die Verwendung einer nicht temperierten Stimmung sprechen könnte.

---

11 «Die erste Bildtafel zeigt zwei Hirten, die auf einem kleinen Rasenhügel, umgeben von einem ausgedehnten Zirkel von Zuhörern, mit Enthusiasmus diese, von allen Schweizern geliebten, Melodien anstimmen, welche die Bewunderung der Fremden bringen und von welchen ein Poet, Freund der Felder und der Natur gesagt hat: ‹Welche ist diese einfache und rohe Melodie, / die für den Schweizer so viel Anmut hat; / und welche man in der Fremde / nicht spielen kann ohne ihn Tränen zu kosten? (Der Kuhreihen.) / Es ist keine Zaubermusik / die mit ihrer Melodie entzückt / es ist eine Weise die zu seinem Herz spricht / und ihn an sein Vaterland erinnert!›» (Übers. d. Verf.).

zurück

Um das gemeinsame Singen am Unspunnenfest zu fördern, liessen die Initianten eine Anzahl von Liedern drucken: Die berühmte Sammlung *Acht Schweizer-Kühreihen* (Wagner 1805b), *Schweizer-Kühreihen und Schweizer-Küherlieder*, das Liederheft *Ein Dutzend hübsche neue Lieder für das Landvolk* (Haller [Hg.] 1805: o. S.), *Drey Volkslieder, auf die Feyer des schweizerischen Alpen-Hirtenfests zu Unspunnen* des Berner Pfarrers und Folkloristen Gottlieb Jakob Kuhn (1775–1849) sowie ein *Lied zu singen bey dem Wettkampf der Alphörner* (Haller [Hg.] 1805: o. S.) wurden in Sammelbänden verlegt und auch als Flugblätter verteilt.[12] Nur im Falle der Sammlung von *Acht Schweizer-Kühreihen* (Wagner 1805b) wurden die Melodien in Notenschrift abgedruckt (vgl. S. 89). Die restlichen Liederblätter beschränken sich auf die Angabe der Liedtexte. In einigen Fällen wurde eine bekannte Melodie angegeben, zu welcher der Text gesungen wurde. Zur Melodie von *Freut euch des Lebens* von Hans Georg Nägeli (1773–1836) ertönte das *Lied zu singen bey dem Wettkampf der Alphörner* (Haller [Hg.] 1805: o. S.), was belegt, dass Alphorn und Gesang am Unspunnenfest miteinander verbunden wurden. Die Melodie dieses Liedes baut nicht auf der Naturtonreihe auf. Ob der Gesang gemeinsam mit den Alphörnern erklang oder ob damit der Wettkampf der Alphörner umrahmt wurde, bleibt offen.

Die für dieses Fest herausgegebenen Sammlungen dienten wohl dem Zweck, die auswärtigen Gäste in die Lieder mit einstimmen zu lassen. Zudem verschenkte Wagner die Liedertexte während des rauschenden Fests nach der Preisverleihung an Knaben und Mädchen in der Absicht, sie zum Singen zu bewegen:

> […] die ganze Gesellschaft mischte sich aufs neue durcheinander, um den Rest des Tages mit Tänzen, mit Lustwandeln, beym fröhlichen Pokale, oder auf diejenige Weise, die einem jeden am angenehmsten dünkte, zu beschliessen. Herr Wagner […] machte sich daselbst das Vergnügen, einen ganzen Korb voll ländlicher, aus Anlass dieses Volksfestes gedruckter Lieder, der ihn Haufenweise umringenden oberländischen Jugend beyder Geschlechter Preis zugeben. Knaben, Jünglinge und Mädchen rissen sich darum, und jedes wollte die mehrsten und schönsten haben, und alle versprachen künftiges Jahr auch mit zu singen. (Wagner 1805a: 18)

Die grundlegende Frage, ob an diesem Fest registerwechselnd gesungen wurde, lässt sich durch eine Aussage Wagners teilweise beantworten. Er spricht von Jauchzen und Kuhreihen zur Begrüssung des Festzuges an Unspunnen:

> Schon bey der ersten Ansicht und beym Hereintreten in diese magische Zauberwelt, öfnete [sic] sich das so froh gestimmte Gemüth noch mehr einer angenehmen Erwartung. Wie der Zug in der Wiese anlangte, so wurde er unerwartet aus den Büschen von oben mit einem lieblich gesungenen Kuhreyhen und Jauchzen empfangen, die mitgebrachte Musik wechselte ab, desgleichen die Sänger und Sängerinnen, nachdem sie ihren angewiesenen Standplatz eingenommen hatten. (Wagner 1805a: 8)

12 Ein weiteres Lied, ein *Chor aller Sänger am Hirtenfest zu Unspunnen* befindet sich bei den gesammelten Schriften Hallers (1805 [Hg.]: o. S.), konnte aber nicht rechtzeitig zum Fest gedruckt werden.

Wie eingangs erwähnt, ist der Begriff Jodeln zur Zeit des ersten Unspunnenfests in der Schweiz noch unbekannt. Stattdessen spricht Wagner vom Jauchzen und vom Singen des Kuhreihens. Das Appenzeller Wort «Rugguussen» wird im Zusammenhang mit einem Teilnehmer des Fests, dem Appenzeller Anton Joseph Fässler, genannt: Im *Avis-Blatt für Herisau und die umliegenden Gegenden* Nr. 33 (Schäfer [Hg.] 1805a: o. S.) wird er als «ausgezeichnet guter Rüggüsler, Kuhreigensänger und Ringer» beschrieben. Zusammen mit dem Sieger im Steinstossen, Ulrich Joseph Thörig, unterhielt er am Unspunnenfest Gäste mit seinem Naturjodel, um Geld zu verdienen. Im *Avis-Blatt* kann vernommen werden, dass «beyde vereinigt durch ihr Ruggüslen und Kuhreyengesang die vornehmen Fremden und Schweizergesellschaften angenehm und mit gutem Erfolg für ihren Beutel unterhalten haben» (Schäfer [Hg.] 1805b: o. S.). Der Innerrhoder Maler Johann Baptist Dähler (1810–1876) verewigte den Rugguussler Fässler in einer Malerei, die ihn singend mit zwei Fingern in den Ohren zeigt.[13] Möglicherweise befindet sich Fässler auch auf einer Malerei Lorys mit dem Titel «Appenzeller Ruguser», die als Illustration zur *Kuhreihensammlung* von 1826 (Wyss 1826a: Titel) verwendet wurde.[14] Ob Fässler am Gesangswettbewerb teilnahm, ist nicht bekannt, jedenfalls kehrte er ohne Preis heim. Sieger in der Kategorie Singen wurde der Brienzer Lehrer Johannes Kehrli (1774–1854) (Wagner 1805a: 18). Er gewann mit einem Mädchenchor den ersten Preis. Rund 20 Jahre später sang er beim Giessbach mit seiner Familie für Touristen und blies das Alphorn. Mehrere Abbildungen zeigen Kehrli mit seinen Kindern bei solchen Vorführungen.[15] In Bezug auf das Alphornspiel, welches Kehrli beim Giessbach pflegte, können aufgrund eines Reiseberichts von Wyss aus dem Jahr 1817 konkrete Angaben gemacht werden:

> Ein Schulmeister von Brienz, Namens Kehrli, hat die Bank errichtet, und öfter schon fand ich ihn hier in der Nähe auf seinen Matten, wo er der Reisenden gutmüthig harrte […]. Zweymal fand ich den alten Mann mit dem Alphorn *) in den Händen,

---

13 www.roothuus-gonten.ch/cms/images/PDF/B_1BuuregsangJodlerKleingruppen.pdf, 4. 5. 2018.

14 Dies vermutet Tunger (1993: 86), da Lory und Fässler zusammen nach Interlaken reisten.

15 Eine kolorierte Aquatinta zeigt Kehrli mit seinen Kindern in einer Art Wohnstube. Die Familie singt für vier erwachsene Personen. An der Wand hängt ein Alphorn. Die Abbildung wird um 1820 datiert (Gallati/Wyss 1993: 146; Gallati/Wyss 2005: 163). Eine sehr ähnliche Abbildung zeigt die gleiche Darstellung, allerdings nur mit zwei Zuhörerinnen. Das Alphorn hängt weniger prominent und nicht vollständig sichtbar an der rechten Wand der Wohnstube (Landesmuseum Zürich LM-59102). Diese Abbildung wird vom Schweizerischen Landesmuseum in Zürich um 1830 datiert und mit «Darstellung eines Hauskonzerts von Régent Kehrli. Umrissradierung auf Velin, koloriert» beschrieben (LM-59102). Der Name des Künstlers wird nicht angegeben. An anderer Stelle wird dieselbe Abbildung (mit Verweis aufs Schweizerische Landesmuseum) Franz Niklaus König zugeordnet und auf 1820 datiert (Simmen & Bachmann-Geiser 1979: 150). Eine vierte Darstellung zeigt Kehrli mit seinen fünf Kindern am Spinett. Auf der Lithographie, die Franz Niklaus König zugeordnet wird, ist kein Alphorn zu erkennen (Gottfried-Keller-Stiftung, Depositum Kunstmuseum Bern, zit. nach Gallati/Wyss 2005: 125; Cherbuliez 1932: Tafel 14). Die Abbildung wird um 1830 datiert und folgendermassen kommentiert: «Der Schullehrer Kehrli (1774–1854) am Brienzer Giessbach sang jahrelang mit seiner Familie Fremden und Einheimischen volkstümlich Lieder zur Spinettbegleitung vor und ‹blus› das Alphorn» (Cherbuliez 1932: 303).

zurück

> und obwohl er nicht eben fertig war im Blasen desselben, klang es uns doch wunderlieblich an's Herz, als er in einiger Ferne droben von dem schwindelnden Steg in die reinste Luft hinaus jene Töne durch das Brausen des Wasser-Giessens zu uns niedersandte […]. (Wyss 1817: 892)

In der mit «*)» bezeichneten Fussnote beschreibt Wyss Kehrlis Alphorn detailliert:

> Ein solches Horn pflegt 4 – 5 Fuss lang zu seyn, und ist oberhalb gerade, nach unten zu aber aufwärts gekrümmt, und öffnet sich gleich einer Trompete. Zwey aufeinander gepasste, mitten ausgehöhlte Stücke von einer durchschnittenen Baumwurzel, luftdicht mit Bast umwunden, sind die ganze kunstlose Macherey an diesem einfachen Instrumente der alpinischen Tonkunst. (Wyss 1817: 892)

Im Vergleich mit den Alphornmalereien rund um Unspunnen passt diese Beschreibung von Kehrlis Alphorn zu den Instrumenten, welche an den Unspunnenfesten gespielt wurden. Dies bestätigt ein kolorierter Kupferstich, der Kehrli mit seiner Familie beim Giessbach zeigt, wo er Alphorn bläst und seine Frau und Kinder vor drei Touristen singen (Museum für Kommunikation Bern BE/Gie 0001).[16] Ob Kehrli und seine Familie bei ihren gesanglichen Darbietungen jodelten, wird nicht erwähnt und ebenso fehlen Angaben darüber, ob Kehrli bereits zur Zeit des ersten Unspunnenfests das Alphorn blies. Vielleicht wurde Kehrli am Unspunnenfest von 1805 inspiriert, das Alphorn zu blasen, jedenfalls nahm er als Sänger, Alphornbläser und Schulmeister eine Vermittlerrolle ein.

Fazit

Im Vorfeld des Fests wurde mit mehr Alphornbläsern gerechnet, als schliesslich erschienen. Die beiden anwesenden Alphornisten musizierten sowohl solistisch im Rahmen des Wettbewerbs als auch gemeinsam beziehungsweise im Wechselklang zur weiteren Unterhaltung des Publikums. Die steilen Bergwände in der Landschaft um Interlaken wurden geschickt miteinbezogen, um den Klang des Alphorns mit Echo zu verschönern. Darin zeigt sich eine Parallele zum Jodel, dessen Dreiklangsbrechungen im Echo einen wünschenswerten Akkord erzeugen (Gassmann 1936: 16, vgl. S. 150).

Anstelle der damals in der Schweiz nicht geläufigen Bezeichnung «Jodeln» wurden die Ausdrücke «Jauchzen» und «Kuhreihen singen» in den Berichten verwendet. Der einzige Hinweis auf einen Naturjodel findet sich im *Avis-Blatt für Herisau und die umliegenden Gegenden* (Schäfer [Hg.] 1805a: o. S.), das Fässler und seine Rugguuser nennt. Als möglicher musikalischer Vermittler zwischen Gesang und Alphorn mag Kehrli gelten, der sowohl als Sänger am ersten Unspunnenfest teilnahm als auch in späteren Jahren als Alphornbläser auftrat.

16 Diese Szene wird von verschiedenen Autorinnen und Autoren unterschiedlich datiert: circa 1814 (MfK BE/Gie 0001), 1825 (Grandjean 2012: 151) und 1830 (Bachmann-Geiser 1999: 52).

zurück

Fortsetzung der Alphorn- und Gesangswettbewerbe 1808

Genau drei Jahre nach dem ersten Alphirtenfest, wiederum am 17. August, fand das zweite Unspunnenfest statt (Gallati/Wyss 2005: 28). Aufgrund der extensiven Werbung für das Fest erschienen 1808 beinahe 5000 Menschen (Gallati/Wyss 2005: 40). Unter ihnen befanden sich berühmte Persönlichkeiten wie die französische Malerin Louise-Elisabeth Vigée-Lebrun (1755–1842), die das Fest in Öl malte,[17] und die Schriftstellerin Anne Louise Germaine de Staël (1766–1817) (Kuthy 1976: 159). Nach der langen Besucherliste im Anhang seines Festberichts von 1808 fasst Wagner zusammen: «Im Ganzen mag die Anzahl der ausländischen Festgäste, beyderley Geschlechts, ungefehr auf zweyhundert Personen, die der Schweizerischen etwa anf [sic] dreyhundert, die der samtlichen Beywohner des Fests aber wohl auf vier bis fünftausend Seelen gesetzt werden» (Wagner 1808: 18). Wie beim ersten Unspunnenfest verteilte Wagner Liederblätter an das Publikum, dieses Mal jedoch in grösserer Anzahl (Wagner, zit. nach Gallati/Wyss 2005: 43).

Erwartet wurde gemäss Programm, dass am Vorabend während des Abbrennens der Höhenfeuer von den näheren Hügeln her «in Wechselgesängen die Alphörner im Wiederhall der Berge» ertönen werden (s. n. 1808/1946: 159, vgl. Bachmann-Geiser 1999: 40). Wagner (1808: 4) bestätigt in seinem abschliessenden Bericht, dass das angekündigte Szenario in solcher Weise stattgefunden hat und die Alphörner ungefähr «eine halbe Stunde» zu hören waren. Am Vorabend des Fests, als die Regengüsse nachgelassen hatten und an den benachbarten Hängen Feuer angezündet wurden, mischte sich der Klang der Alphörner in die «helle magische Beleuchtung» (Wagner 1808: 4), zusätzlich wurde neben dem Alphornblasen auch gesungen:

> […] à neuf heures le bailli donna le signal, et à l'instant, sur la montagne vis-à-vis du château, partit un feu d'artifice qui éclaira au même moment tous ces groupes; bergers et bergères chantèrent aussitôt en chœur une musique pastorale et harmonieuse. De tous côtés aussi s'allumèrent les feux que l'on avait préparés sur les hautes montagnes qui entourent ce riant vallon; les cors des Alpes se répondaient. Le premier moment fut si attendrissant, si solennel, que les larmes m'en vinrent aux yeux. Je ne fus pas seule à éprouver cette émotion: elle nous vint de l'ensemble du pays et des habitants. En retournant à ma maison, je jouis encore des effets de ces feux […].[18] (Vigée-Lebrun 1835: 212)

17 Depositum der Gottfried Keller-Stiftung/Kunstmuseum Bern, vgl. www.kunstmuseumbern.ch/de/sehen/sammlung/video-highlights-sammlung/elisabeth-louise-vigee-lebrun-das-alphirtenfest-in-unspunnen-am-17-august-1808-1065.html, 4. 5. 2018. Als Vorlage für einige Figuren dienten Trachtenbilder Königs.

18 «[…] um neun Uhr gab der Landvogt das Signal und im gleichen Moment wurde auf dem Berg gegenüber des Schlosses ein Feuerwerk gezündet, das alle Gruppen beleuchtete; die Hirten und Hirtinnen sangen gleichzeitig im Chor eine pastorale und harmonische Musik. Von allen Seiten wurden Feuer angezündet, die man auf den das lachende Tal umringenden Berghöhen vorbereitet hatte; die Alphörner antworteten sich gegenseitig. Der erste Moment war so überwältigend, so feierlich, dass mir die Tränen kamen. Ich war nicht die Einzige, die solche Gefühle erlebte:

zurück

Unbeantwortet bleibt die Frage, ob die im Programm angekündigten und im Festbericht beschriebenen «Wechselgesänge der Alphörner» auf eine Art der Mehrstimmigkeit im Alphornspiel hindeuten. Am folgenden Festtag sollen gemäss Wagner mehrere Alphornbläser gemeinsam Musik vorgetragen haben:

> Die Blaser des Alphorns stuhnden gleich von Anfang, in mehrere Gruppen vertheilt, einander gegenüber auf den Höhen des volkreichen Abhangs. Wechselnd ertönte der Klang ihrer Hörner, mischte sich oft in den Gesang oft in die Jubeltöne der Menge. (Wagner 1808: 9)

Wie sich diese Mischung von Alphornklängen und Gesang anhörte und ob ein Alternieren mit Gesang beabsichtigt war, kann aus diesem Bericht nicht entnommen werden. Ebenso bleibt offen, ob dabei verschieden positionierte Instrumente gleichzeitig oder alternierend gespielt wurden. Bachmann-Geiser fragt sich in Übereinstimmung mit den Berichten und in Bezug auf das Bild von Vigée-Lebrun, wie das «Ensemblespiel von individuellen Alphörnern unterschiedlicher Stimmung geklungen haben mochte» (Bachmann-Geiser 1999, S. 44). Sie vermutet, dass dieses «mehrstimmige Alphornblasen […] weniger einer Tradition als einer für jenen Festtag ausgedachten Idee entsprochen und alles andere als rein geklungen haben» dürfte (Bachmann-Geiser 1999: 44). Die Nutzung landschaftlicher Gegebenheiten für den Klang der Alphörner war bereits 1805 angedacht, konnte aber aufgrund der geringen Zahl der Alphornbläser nicht zufriedenstellend umgesetzt werden (vgl. S. 67).

Anhand der Berichte kann davon ausgegangen werden, dass mehr als zwei Alphornbläser das Fest von 1808 besuchten, die genaue Zahl beim Wettblasen kann jedoch nicht eruiert werden. Im Festbericht nennt Wagner Hieronimus Jost von Eggiwyl, der als bester Alphornbläser ausgezeichnet wurde. Das verleitete einige Autorinnen und Autoren zur Annahme, dass nur ein Bläser zum Wettkampf von 1808 angetreten war (vgl. Bachmann-Geiser 1999: 44, Gallati/Wyss 2005: 47).[19] Wagner verweist aber in einer Fussnote auf einen weiteren Teilnehmer: «Sowohl im Alphornblasen als im Ringen blieb eigentlich der Sieg unentschieden, im Alphornblasen war N. Jost, der Nebenbuhler von Hieron. Jost […]» (Wagner 1808: 10). Somit ist die Teilnahme von mindestens zwei Alphornbläsern am Wettkampf belegt. Da in anderen Sparten aus der grösseren Gruppe von Teilnehmenden[20] auch nur die Sieger namentlich genannt wurden, kann es sich auch um eine grössere Anzahl Wettbläser gehandelt haben. Die Anwesenheit weiterer Bläser, die sich jedoch nicht dem Wettbewerb stellten, darf ebenfalls angenommen werden (vgl. Bachmann-Geiser 1999: 44, Gallati/Wyss 2005: 47). Baumann gibt an, dass na-

---

Sie überkamen uns durch das Land und die Bevölkerung gemeinsam. Während ich nach Hause ging, spürte ich immer noch die Wirkung dieser Feuer […]» (Übers. d. Verf.).

19 «[…] unter den Kanditaten für die Wettspiele im Schwingen, Steinstossen, Schiessen, Eierlesen, Singen und Alphornspiel hatte sich nur ein einziger Bläser, Hieronymus Jost auf dem Eggiwil, angemeldet» (Bachmann-Geiser 1999: 40). «Zum zweiten Fest hatte sich nur ein einziger Bläser, Hieronymus Jost aus dem Eggiwil angemeldet. Auch hier spielten am Rande des Fests verschiedene Alphornbläser auf, nahmen aber am Wettkampf nicht teil» (Gallati & Wyss 2005: 47).

20 Wagner nennt zwölf Steinwerfer und achtzehn Paare Ringer (Wagner 1808: 7).

hezu ein Dutzend Alphornbläser beim Fest von 1808 anwesend waren (Baumann 2000: 169), dass aber wohl nicht alle am Wettkampf teilnahmen.

Die Annahme, dass mehrere Alphornbläser anwesend waren, wird durch das bereits erwähnte Ölgemälde von Vigée-Lebrun bestätigt, auf dem sieben Alphornisten auf einem Hügel nahe dem Festgeschehen und ein weiterer Mann mit Alphorn im Bildvordergrund zu sehen sind.[21] Inwiefern die Darstellung Vigée-Lebruns der Alphornisten und ihrer Instrumente der Realität entspricht, wird kontrovers diskutiert. Der Kunsthistoriker Sandor Kuthy findet die Darstellung der Alphörner unrealistisch, er bemerkt, dass der dargestellte «Chor der Alphörner genauerer Kenntnis dieses Musikinstruments und seines Gebrauchs» entbehrt, da die Schallbecher ungeschickt nach aufwärts gebogen und die Alphörner zu kurz dargestellt seien (Kuthy 1976: 166). Der Schweizer Theologe Markus Jenny (1924–2001) ist anderer Meinung: Er vermutet eine realistische Darstellung der Alphörner, da diese zu jener Zeit «offensichtlich viel kürzer als die heutigen» gewesen seien und «meist in mehr oder weniger waagrechter Haltung geblasen» wurden (Jenny 1977: 83). Die zahlreichen Bildquellen und Beschreibungen der Alphörner in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts lassen vermuten, dass die Instrumente damals tatsächlich kürzer waren als die heute gebräuchlichen Alphörner (vgl. S. 160).

Im Unterschied zum Unspunnenfest von 1805 wurde anlässlich des Fests 1808 keine Sammlung von Schweizer Kuhreihen und Volksliedern herausgegeben. Anzunehmen ist, dass neben den Liederblättern, die Wagner verteilte, die Sammlung von 1805 verwendet wurde (vgl. Wagner, zit. nach Gallati/Wyss 2005: 43). Der Begriff «Jodel» wird bei den verwendeten Quellen im Zusammenhang mit dem zweiten Unspunnenfest nicht erwähnt. Wagner (1808: 9) verwendet in seinem Festbericht aber die Begriffe «Sänger und Sängerinnen», «Kühreyhen», «Gesänge» und «Volkslieder».

Eine Beschreibung des Gesangs am zweiten Unspunnenfest steht im Zusammenhang mit der Ankunft des Festzuges auf der Unspunnenwiese am Morgen des 17. August 1808:

> Als dieser schöne Zug, ungefehr gegen zehn Uhr, bey dem Zirkus anlangte, […] so empfieng ein, von den nahen Waldhöhen schallender Jubel, unsichtbarer Sänger, die Ankommenden. Der Moment und der Anblick waren entzückend und gleichsam wie aus einer Zauberwelt genommen. (Wagner 1808: 5)

Wagners Beschreibung lässt eine Interpretation des Jubels als Jodeln oder Juchzen zu: «Während der Jubelgesang von den Anhöhen erschallte, bezog der mitten in den Zirkus getretene Zug die ihm bestimmten Plätze» (Wagner 1808: 5). Sowohl der Ausdruck «Jubelgesang» als auch seine längere Dauer sprechen für einen anderen vokalen Ausdruck, als heute gemeinhin mit Jubel bezeichnet wird. Die Siegerinnen des zweiten Unspunnenfestes in der Kategorie Singen waren «Mag-

21 Gottfried Keller-Stiftung, Kunstmuseum Bern, GKS483 www.bundesmuseen.ch/gks/01526/01764/01786/01899/index.html?lang=de, 22. 9. 2017.

zurück

dalena Ritschardt von Aarmühli, Magdalena von Almen aus Lauterbrunnen, und Verena Gfeller von Landiswyl (mit ihren zwey kleinen Kindern)» (Wagner 1808: 11). Welche Lieder diese Gewinnerinnen vorgetragen haben, kann nicht mehr festgestellt werden. Johannes Kehrli, der Sieger des Fests von 1805 in der Kategorie Singen, wird im Bericht Wagners von 1808 nicht erwähnt, gemäss Zürcher (2006: o. S.) trat er aber mit einem Mädchenchor auf.

Fazit

Die Auswertungen der Berichte sowie der bildlichen Darstellungen von Szenen des Unspunnenfests 1808 lassen keine eindeutige Angabe über die Anzahl der damals anwesenden Alphornbläser zu, es dürften mehr als beim ersten Fest von 1805 gewesen sein, einige Forscherinnen und Forscher vermuten rund ein Dutzend. Die Meinung, dass nur ein einziger Alphornbläser am Wettblasen von 1808 teilnahm, ist inkorrekt. Zur vorgetragenen Alphornmusik sind keine konkreten Anhaltspunkte bekannt. Die beiden Alphornisten Ulrich Joss und Ulrich Frutiger, die am Wettkampf von 1805 teilnahmen, werden im Zusammenhang mit dem Fest von 1808 nicht erwähnt.

Die Berichte verwenden den Ausdruck «Jodeln» nicht, genannt werden «Kühreyhen», «Gesänge», «Volkslieder» (Wagner 1808: 9), «schallender Jubel», «Jubelgesänge» (Wagner 1808: 5), «Jauchzen» (Wagner 1808: 8) oder «Schweizerlieder» (Wartensee, zit. nach Gallati/Wyss 2005: 145). Dass dabei auch registerwechselnd gesungen wurde, darf angenommen werden (vgl. S. 95). Bei der Szenenbeschreibung des Wettkampftages nennt Wagner einen Wechselklang unter Alphörnern, der sich mit dem Gesang und dem Jubel der Menge vermischt (Wagner 1808: 9). Wagners Formulierung legt die Vermutung nahe, dass es sich hierbei um eine frühe Form von mehrstimmiger Alphornmusik handelte. Wie beim ersten Fest beabsichtigt, wurden für die Aufstellung der Chöre und Alphorngruppen die örtlichen Gegebenheiten genutzt, um vom Echo profitieren zu können.

Die Auswirkungen der Unspunnenfeste sind in verschiedener Hinsicht bedeutend für die weitere Entwicklung des schweizerischen Brauchtums im Allgemeinen und für die Entwicklung des Alphorns und des Jodels im Speziellen. Wettblasen und Wettsingen spielten an Unspunnen 1805 und 1808 eine wichtige Rolle. Diese und weitere Programmpunkte der ersten Unspunnenfeste lassen sich noch heute in den vom Eidgenössischen Jodlerverband organisierten Jodlerfesten erkennen.

Bestärkt durch die beiden Unspunnenfeste unternahmen die Initianten Massnahmen zur Förderung des Alphorns und des Gesangs auf dem Land, da diese in ihren Augen vom Aussterben bedroht waren. In den folgenden Kapiteln wird dargelegt, wie das Alphorn gefördert (vgl. S. 78) und der Gesang in Form von Liedersammlungen verbreitet wurde (vgl. S. 87).

Alphornkurse und mehrstimmiges Alphornblasen nach Unspunnen

Das Ziel der Initianten der Unspunnenfeste, das Alphornspiel und das Singen von Volksliedern zu fördern und zu verbreiten, wurde nur teilweise erreicht. Diverse Förderer beklagten sich auch nach dem zweiten Fest über das Verschwinden des Alphorns (vgl. Geiser 1976: 6). Wyss schreibt in seiner *Reise in das Berner Oberland* im Jahr 1817: «Wie sehr hätte ich gewünscht, dass in der Einsamkeit dieser Fels-umstarrten Oede das Alphorn uns entgegen getönt hätte! Aber die trockene Verständigkeit der neuern Zeiten hat auch dieses von der älteren Sitte fast ausgetilgt» (Wyss 1817: 455). Drei Jahre zuvor stellte König einen ähnlichen Missstand fest:

> Von dem Alphorn hört und siehet man fast nichts mehr. Ein Hauptzweck des angeordneten Volksfestes bey Unspunnen war eben der, diese eigentliche Alp-Musik wieder zu erwecken; allein es blieb ohne einigen Erfolg. Diess mag auch ein Grund seyn, dass vielleicht so bald nicht wieder ein solches Fest gefeyert werden wird, wie denn auch seit dem letzten schon manches Jahr verflossen ist. (König 1814: 62)

In einem Schreiben an die Berner Obrigkeit macht König *Vorschläge zur Aufmunterung des Alphorns, und der Wiederbelebung des Gesangs auf dem Lande*, die zu den ersten Alphornkursen, vermutlich in den 1820er-Jahren, in Grindelwald führten (Gysi 1925: 56, Bachmann-Geiser 1999: 44, Baumann 2000: 167). König begründet das «allmählige Absterben» des Alphorns durch eine «immer mehr überhand nehmende Trägheit der Alpenbewohner», den «Mangel an guten Instrumenten» sowie den «Verfall der Sitten seit der Revolution» (König, zit. nach Baumann, 1976: 252) und schlägt folgende Massnahmen zur Förderung des Alphornspiels vor:

> Die erste Nothwendigkeit ist daher die Anschaffung von Alphörnern die den Lehrlingen untentgeltlich zugestellt werden. Ein Alphornfabrikant findet sich in der Nähe von Walkringen. Auf dieses erfolgt die Erlernung des Instruments von Seite derjenigen, die den nöthigen Unterricht ertheilen sollen. Das zweckmässigste Hülfsmittel hiezu wäre, dass Herr Huber von Hofwyl, welcher das Alphorn gegenwärtig genau einstudiert, diesen Unterricht übernehmen möchte. Gehen dann von da aus einige gute Lehrer hervor, wie nicht zu bezweyfeln ist, so eröffnen dieselben an zweckmässigen Orten auf dem Lande kleine Schulen, wo sowohl der Unterricht als die Instrumente unentgeltlich ertheilet werden. (König, zit. nach Baumann, 1976: 252)

Das undatierte Originaldokument befindet sich in der Burgerbibliothek Bern im Nachlass Mülinen und wird dort dem Jahr 1808 zugeordnet (Mss.Mül.577[9]). Verschiedene Autoren bringen es daher in unmittelbaren Zusammenhang mit dem zweiten Unspunnenfest und sehen es als Reaktion auf das zu spärliche Erscheinen der Alphornbläser (Baumann 1976: 215, Gallati/Wyss 1993: 33). Eine genaue Datierung des Schreibens auf den 17. Juli 1808 nennt Baumann (2000: 167).[22] Demgegenüber bezeichnet Bachmann-Geiser (1999: 44) das Schreiben als «undatiert»

22 Wie Baumanns Datierung genau zustande kommt ist unklar. Aufgrund seiner Quellenangabe scheint er sich ebenfalls auf die Burgerbibliothek Bern zu beziehen.

zurück

und ordnet es «um 1820» ein.[23] Da König in diesem Schreiben seinen bevorzugten Kandidaten als Alphornlehrer Herrn «Huber von Hofwyl» bezeichnet und damit den Komponisten Ferdinand Fürchtegott Huber (1791–1863) meint, erscheint eine Datierung des Schreibens um 1820 wahrscheinlich, denn Huber hatte von 1817 bis 1824 eine Stelle als Lehrer in Hofwil inne (Kammermann/Wey/Ammann 2016: 12).

Der heute hauptsächlich als Komponist des Volksliedes *Luegit vo Berg u Tal* bekannte Huber durchlief in Stuttgart eine musikalische Ausbildung und hatte dort als Orchestertrompeter gewirkt, bevor er 1816 in die Schweiz zurückkehrte. Ab 1817 arbeitete Huber als Musiklehrer in den Erziehungsinstituten des Pädagogen und Agronomen Emmanuel Fellenberg (1771–1844) in Hofwil, wo er das Alphorn kennenlernte:

> […] der August war unser Ferienmonat, und keiner derselben sah mich mehr zu Hause, sondern auf den Bergen, im Berner Oberland, wo ich umherstrich, die wunderschöne Natur genoss, die Lieder und Jodler der Sennen und Hirten aufnotirte und jedesmal mit reicher Beute nach Hofwyl zurückkehrte. Besonders interessirte ich mich auch für das Alphorn, das ich einigemal auf meinen Wanderungen zu hören Gelegenheit hatte. Da es ein, der Trompete ähnliches Mundstück hatte, erwarb ich mir beim ersten Probiren dieses Instrumentes hinlängliche Fertigkeit und Ansatz, so dass ich mir bald ein eigenes anschaffen konnte, und es zu manchmaliger Unterhaltung zu benutzen lernte. (Huber 1863: 13)

Als ausgebildeter Trompeter war Huber fähig, sich schnell Kompetenzen im Alphornspiel anzueignen. Während seiner Zeit in Hofwil (1817–1824) erhielt er eine Einladung des «damals regierenden Herrn Landammann Mülinen», in der dieser ihm unterbreitete, dass er «ein halbes Dutzend» neue Alphörner herstellen lassen wolle und Huber darum bitte, seinen «Ferienmonat August anzuwenden», um nach Grindelwald zu gehen, «dort 6 junge Leute auszusuchen» und ihnen das Alphornspiel beizubringen (Huber 1863: 13). Mülinen liess Ende Juli sechs Alphörner nach Grindelwald liefern, sodass der zweiwöchige Kurs im August beginnen konnte. Die «tüchtigsten Sänger» aus der Gegend wurden zu einem Vorsingen bei Huber gebeten und die Besten von ihnen zum Alphornkurs eingeladen (Huber 1863: 14).

Über seinen Unterricht berichtet Huber: «Alle freuten sich auf das Alphorn blasen lernen. In Zeit von 14 Tagen hatte ich sie so weit gebracht, dass sie ein-, zwei- und dreistimmige Sätze, auf verschiedenen Hügeln aufgestellt, rhythmisch und rein blasen konnten» (Huber 1863: 14). Huber verweist hier auf das mehrstimmige Spielen des Alphorns und auf die besondere Positionierung der Instrumente auf «verschiedenen Hügeln», wie sie auch in den Beschreibungen der Unspunnenfeste vorkommt (vgl. S. 66 und 74).

Hilfreiche Informationen zu Hubers Alphornkurs erschienen vierzig Jahre später in einem Artikel Szadrowskys über das Alphorn (1868: 302). Huber und

23 In ihrer Ausgabe von 2005 revidieren Gallati & Wyss ihre Meinung von 1993 und stützen die Datierung um 1820 (2005: 47).

Szadrowsky kannten einander und führten zusammen «freundschaftliche Gespräche über Bergmusik» (Szadrowsky-Burckhardt 1966: 80):

> Ferd. Huber machte, wahrscheinlich als der *Erste*, gelungene Versuche, mehrere Alphörner auf einen Ton einzustimmen. Er liess nämlich drei Hörner verschiedener Formate anfertigen, ein kleineres, ein mittelgrosses und ein Alphorn der gewöhnlichen Grösse, stimmte sie selbst mit vieler Mühe auf den Ton F, und erreichte das gewünschte Ziel vollkommen, nämlich Alphornweisen in Jodlerform dreistimmig blasen zu lassen. (Szadrowsky 1868: 302, Hervorhebung im Original)

Szadrowsky schreibt in Bezug auf das Repertoire: «Leider sind diese dreistimmigen Jodler als fliegende Blätter verloren gegangen. Huber versprach mir zwar, einige von diesen flüchtigen Alphornweisen aus dem Gedächtniss [sic] niederzuschreiben – sein plötzlicher Tod hat jedoch meine Bitte unerfüllt gelassen» (Szadrowsky 1868: 302). Szadrowskys Aussage, auf den Alphörnern seien «dreistimmige Jodler» geblasen worden, verweist auf eine explizite Verwendung derselben Musik für das Jodeln und das Alphornblasen. Da die Notationen verloren sind, können keine weiteren Aussagen zu dieser Musik gemacht werden.

Ebenso kann das Jahr dieses ersten Alphornkurses nicht abschliessend festgestellt werden. Die einzige Quelle stammt von Szadrowsky (1868: 302), der das Jahr 1826 nennt.[24] Obwohl diese Angabe von mehreren Autorinnen und Autoren übernommen wurde (vgl. Klier 1956: 25, Bachmann-Geiser 1999: 48 und Gallati/Wyss 2005: 47), erscheint die Durchführung des Kurses einige Jahre früher plausibler.[25] Huber verliess Hofwil 1824 und wirkte von da an in St. Gallen. In Bezug auf den Alphornkurs in Grindelwald berufen sich diverse Publikationen auf eine kolorierte Radierung mit dem Titel *Les Musiciens des Alpes Helvétiennes*, die Hubers Alphornunterricht in freier Natur darstelle.[26] Recherchen zum Entstehungsdatum dieses Bildes konnten die Datierung des Kurses ebenfalls nicht klären, da auch hierzu widersprüchliche Angaben existieren.[27]

---

24 Zudem gibt Szadrowsky (1868: 302) an, dass dieser Kurs im darauffolgenden Jahr fortgesetzt wurde, was sich nicht durch die Quellen belegen lässt.

25 Diese Vermutung stützt Nef: «Die Jahreszahlen, die Szadrowsky in Bezug auf Huber gibt, sind meist falsch. Huber hat sie ihm wahrscheinlich selbst nur aus dem Gedächtnis mitgeteilt» (Nef 1898: 16). Zudem weist Nef explizit darauf hin, dass Huber im Frühling 1824 und «nicht 1826, wie man aus der Selbstbiographie schliessen könnte», sein neues Lehramt in St. Gallen antrat (Nef 1898: 20). Der Alphornkurs, der laut Hubers Lebenserinnerungen während seines Hofwiler Ferienmonats August stattfand (Nef 1898: 8), fällt bei einer Datierung um 1826 nicht in dessen dortige Arbeitsjahre. Es ist wahrscheinlich, dass der Kurs zwei bis neun Jahre früher datiert werden muss.

26 Vgl. Heinitz 1929: 64, Cherbuliez 1932: 344, Klier 1956: 25 und Bachmann-Geiser 1999: 48. Auf der Radierung sind drei Jünglinge und ein älterer Herr zu sehen. Alle sind mit einem Alphorn abgebildet. Der ältere Herr instruiert einen der Jünglinge.

27 Die Radierung wird widersprüchlich datiert. Bachmann-Geiser (1999: 48) schreibt, dass die Radierung auf einem verschollenen Ölgemälde von Johann Georg Volmar (1770–1831) basiert und sich in der graphischen Abteilung des British Museum in London befindet. Das British Museum nennt als Urheber Jacques Henri Juillerat (1777–1860) und als Verleger Christian von Mechel (1737–1817) in Basel und datiert die Radierung auf 1800 bis 1810 (British Museum, Inv.-Nr. 1958,0712.1514). Eine Datierung um 1800 findet sich auch bei Wüthrich (1959: 90).

zurück

Szadrowskys Instrumentenbeschreibungen geben Hinweise darauf, dass mit Alphörnern unterschiedlicher Längen musiziert wurde. Seine Aussage, Alphörner von drei unterschiedlichen Formaten seien «auf den Ton F» gestimmt worden, lässt allerdings viel Raum für Interpretationen. Falls Szadrowskys Beschreibung so zu verstehen ist, dass alle drei unterschiedlich langen Instrumente auf F gestimmt waren, könnte es sich um Alphörner der Länge 3,6 Meter (Grundton F_1), der halben Länge 1,8 Meter (Grundton *F*) oder nochmals der halben Länge 0,9 Meter (Grundton *f*) gehandelt haben. Sommer geht von der halben Länge aus: Das am tiefsten gestimmte Instrument würde 1,8 Meter messen und das kürzeste Horn die halbe Länge von 0,9 Meter (Grundton *f*) aufweisen (Sommer 2013: 102).[28] Da ein noch kürzeres Horn von 0,45 Meter musikalisch sehr eingeschränkt wäre, vermutet Sommer, dass das mittlere Horn mit einer Länge von 1,2 Metern auf den Grundton c, die Dominante, gestimmt war (Sommer 2013: 102). Bedingt durch die Verschiebung der Tonsysteme ergäbe sich so ein deutlich grösserer Tonvorrat, der jedoch im Zusammenspiel auch zu Dissonanzen führen würde.[29] Letztlich bleiben nur Vermutungen darüber, wie das mehrstimmige Alphornspiel in Hubers Kurs geklungen haben mag.

Die erste mehrstimmige Notation, die eindeutig von Alphörnern interpretiert wurde, datiert mehrere Jahre vor Hubers Kurs und bezieht sich auf eine Aufführung in Basel. Am 4. September 1815 bedankten sich die Basler beim Habsburger Erzherzog Johann (1782–1859) mit einem Fest, nachdem die habsburgischen Truppen den Eidgenossen geholfen hatten, die französisch besetzte Grenzfestung Hüningen zu erobern (Suppan 1982: 97, Bachmann-Geiser 1999: 109). Neben weiteren musikalischen Darbietungen und Produktionen wurde an diesem Fest

---

Das Landesmuseum Zürich besitzt ebenfalls einen Abdruck und datiert diesen auf 1795 (LM-65558). Christian von Mechel betrieb ein renommiertes Kunsthandels- und Verlagsunternehmen in Basel. Dieses musste er 1806 auflösen und zog nach Berlin, wo er 1817 starb. Der Landschaftsmaler Jacques Henri Juillerat, der für Christian von Mechel gearbeitet hatte, verliess nach der Geschäftsaufgabe Basel zwischen 1809 und 1810 und begab sich nach Courrendlin (Amweg 1937: 326). Eine Datierung der Darstellung um 1800 erscheint angesichts der Liquidation der Basler Kunsthandlung und des Wegzugs der beiden Künstler glaubwürdig. Sollte diese frühe Datierung stimmen, kann das Bild nicht den Alphornunterricht in Grindelwald darstellen, da Huber erst 1817 nach Hofwil kam und dort mit dem Alphorn in Kontakt kam.

28 Sommer (2013: 102) beruft sich dabei auf eine Längenangabe Szadrowskys (1868: 286).

29 Eine weitere Möglichkeit zur Stimmung der Alphörner besteht im Vergleich mit konservierten Alphörnern aus dieser Zeit: Im Bernischen Historischen Museum befinden sich zwei Alphörner (BHM Inv. 33715 und BHM Inv. 33716) aus Walkringen (Kt. Bern), welche um 1825 datiert werden. Sie stammen aus dem *Familienarchiv von Mülinen*, und es wird vermutet, dass es sich bei den beiden Exponaten um zwei der sechs Alphörner handelt, welche beim ersten Alphornkurs in Grindelwald geblasen wurden (Bachmann-Geiser 2001: 236). Das eine Alphorn (BHM Inv. 33715) misst 237 cm in der Länge und ist nach Angaben des Museums auf den Grundton Cis gestimmt (Bachmann-Geiser 2001: 236). Das andere Alphorn (BHM Inv. 33716) ist mit 194 cm um ca. 0,5 Meter kürzer. Der Grundton dieses Alphorns konnte nach Angaben des Museums nicht bestimmt werden, er dürfte sich aber aufgrund der Länge des Instruments um den Ton E bewegen (vgl. Sommer 2013: 12). Anstelle eines separaten Mundstücks besitzen beide Instrumente am oberen Ende einen eingekerbten Trichter mit Anblasloch (Bachmann-Geiser 2001: 235). Das Zusammenspiel bei diesen Stimmungen führt zu einer grossen Zahl von Dissonanzen, was gegen diese Auslegung spricht.

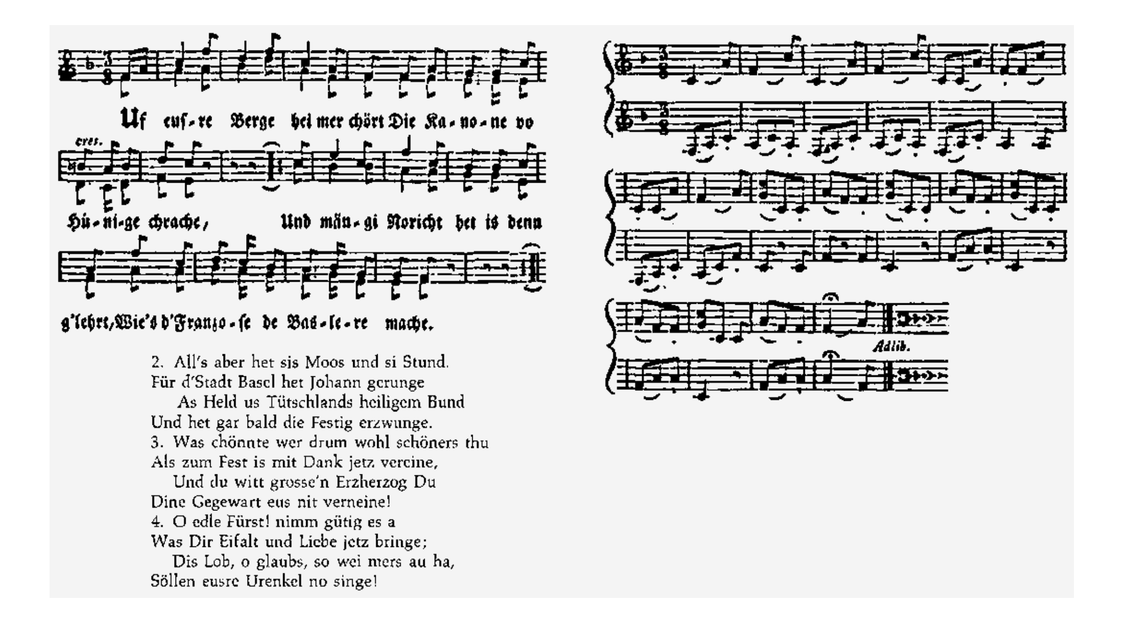


Abb. 11: Lied *Uf eusre Berge* (links, Suppan 1982: 96) mit einem Alphornzwischenspiel (rechts, Suppan 1982: 97), aufgeführt am Erzherzog-Johann-Fest in Basel 1815.

das Lied *Uf eusre Berge* von J. Kunze,[30] begleitet von zwei Alphörnern, aufgeführt (Suppan 1982: 96).[31] Der Festbericht beinhaltet sowohl die Liednotation als auch ein zwei- und zuweilen dreistimmig notiertes Alphornzwischenspiel (Suppan 1982: 97).[32] Das Lied und das Alphornzwischenspiel, zu dem ländliche Paare «alte und noch übliche» Tänze darboten (Suppan 1982: 97), stehen in F-Dur. (Abb. 11)

Die Melodie des Liedes *Uf eusre Berge* kann nicht vollständig auf dem Alphorn gespielt werden. Die Alphörner kamen sicher im Zwischenspiel zum Einsatz und haben möglicherweise zusätzlich die Liedstrophen mit Basstönen begleitet. Das Zwischenspiel baut vollständig auf der Naturtonreihe auf und kann mit einem 3,6 Meter langen Alphorn in F gespielt werden. Das verwendete Tonmaterial liegt zwischen dem 4. und 12. Naturton. Die Naturtöne 7 und 11, die hörbar von der

30 Der Komponist konnte nicht eindeutig ermittelt werden. Duthaler (1964: 32) vermutet, dass es sich bei J. Kunze um einen Basler Musiklehrer namens Johann Kunze handelt.

31 Da die Notation an einigen Stellen dreistimmig ist, kommt auch eine Formation von drei Alphörnern infrage.

32 Suppan bezieht sich in Bezug auf die Notation auf einen Bericht mit dem Titel: «Ausführliche Beschreibung des Fests, welches zu Ehren Sr. Kaiserl. Königl. Hoheit, des Erzherzogs Johann von Oestreich, von der hohen Regierung des Kantons Basel angeordnet, und den 4. September 1815 gefeyert wurde. Basel, gedruckt bey Wilhelm Haas» (Suppan 1982: 91).
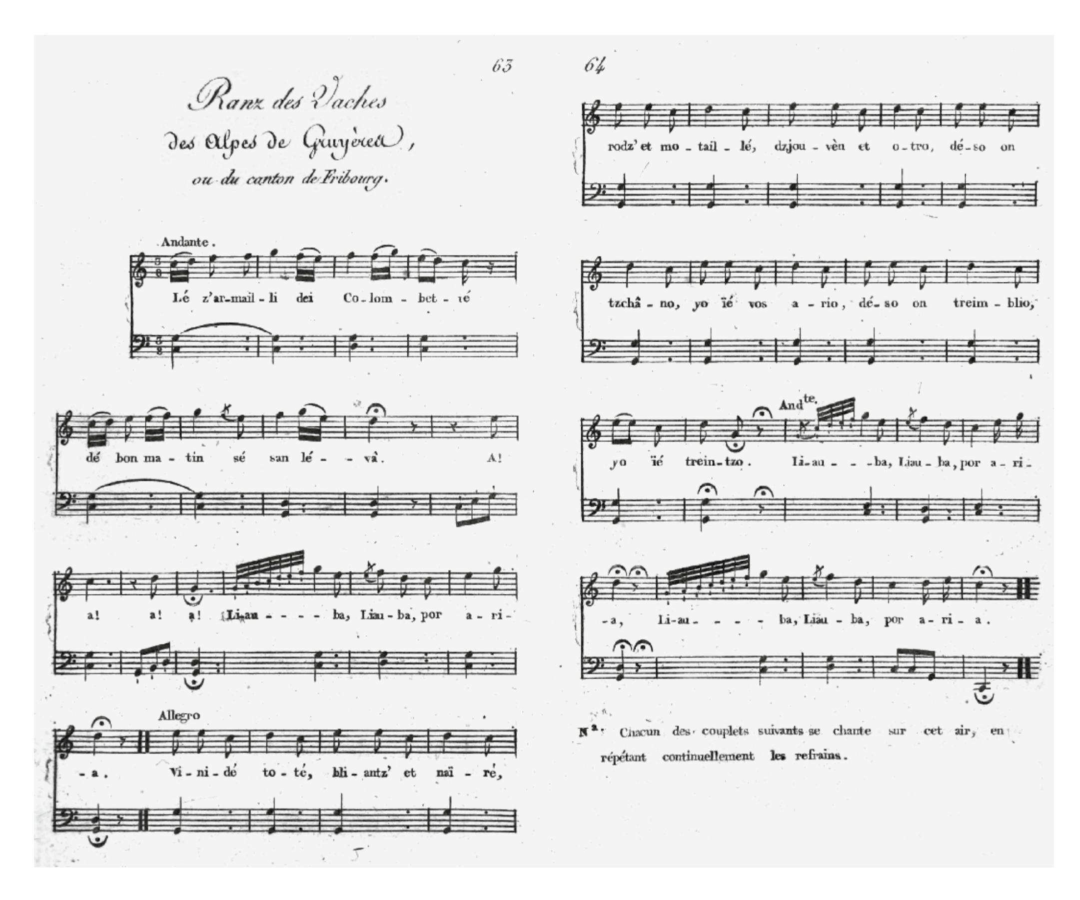


Abb. 12: *Ranz des Vaches des Alpes de Gruyères* mit zweistimmiger Begleitung (Tarenne 1813: 63).

gleichstufig temperierten Skala abweichen, kommen nicht vor.[33] Die oberste Stimme des Alphornzwischenspiels könnte auch auf einem halb so langen Alphorn (1,8 Meter) gespielt werden. Dabei läge das verwendete Tonmaterial zwischen dem 3. und 6. Naturton und die Töne der ersten Stimme wären somit einfacher zu treffen als auf einem doppelt so langen Alphorn.[34] Für die mittlere Stimme kommt wegen des Tons g^1 nur ein Alphorn von 3,6 Metern Länge infrage. Wie bei Huber weisen die

33 Das Fehlen dieser ekmelischen Naturtöne kann darauf hinweisen, dass sie nicht zum Rest des Liedes passten oder der Musikästhetik der damaligen Zeit widersprachen.

34 Auf einem Alphorn der Länge 3,6 m (Grundton F_1) liegen die zu spielenden Töne der ersten Stimme zwischen dem 6. und 12. Naturton. Diese sind ebenfalls spielbar, brauchen aber eine etwas grössere Fertigkeit im Blasen. Bei einer zu geringen Treffsicherheit des Bläsers kann auf einem langen Alphorn in F beispielsweise beim Anspielen des 12. Naturtons (g^2) leicht der gleich danebenliegende 11. Naturton (das Alphorn-fa) erklingen.

Alphörner in Basel den Grundton F auf und waren eventuell von unterschiedlicher Länge. Weitere Verbindungen zwischen dieser Aufführung und dem Alphornkurs Hubers sind keine bekannt. Auch dieser Vergleich mit der mehrstimmigen Darbietung von Alphörnern in Basel führt nicht dazu, die damalige Mehrstimmigkeit in der Alphornmusik zu ergründen. Interessante Hinweise zur Mehrstimmigkeit befinden sich jedoch in einer Studie über den Kuhreihen von Tarenne, die bereits zwei Jahre vor dem Erzherzog-Johann-Fest erschien.

Tarennes Kuhreihensammlung *Recherches sur les Ranz des Vaches* enthält den *Ranz des Vaches des Alpes de Gruyères* mit einer Begleitung. Diese besteht aus zwei meist in Quint- oder Oktavabstand geführten Stimmen und unterscheidet sich somit stark von den Klavier- oder Gitarrenbegleitungen der späteren deutschschweizerischen Kuhreihensammlungen (vgl. S. 98–102). (Abb. 12)

Die Singstimme wird von zwei Stimmen begleitet, die teilweise einen Bordun und teilweise einen Funktionsbass bilden. Die Begleitstimmen basieren in auffälliger Weise auf der Naturtonreihe (Ausnahme: Note *H* in Takt 11), somit könnte die Singstimme dieses Ranz des Vaches mit zwei Alphörnern begleitet worden sein, die in Bezug auf den Tonumfang vergleichbar wären mit den zwei Instrumenten, die am Basler Erzherzog-Johann-Fest eingesetzt wurden. Sommer (2013: 103) vermutet, dass Tarenne die Begleitung nicht komponiert hat, sondern nach einer gehörten Darbietung transkribierte. Da Tarenne keine Angaben zur Ausführung der Begleitung macht und keine Instrumente in der Notation angibt, bleiben alle genannten Interpretationen möglich.

Die Begleitung der Kuhreihenmelodie bei Tarenne (1813: 63) mit ihren lang gehaltenen Noten auf den harmonischen Stufen I und V ist vergleichbar mit der Art und Weise, wie Naturjodel und Jodellieder in der Schweiz heute zumeist begleitet werden, während in Österreich und in Bayern andere Formen der Mehrstimmigkeit, basierend auf Terz- und Sextparallelen, Vorrang haben. Das wirft die Frage auf, ob die Begleitung der Jodel in der Schweiz mit dem mehrstimmigen Alphornblasen in Bezug steht, denn sowohl in der mehrstimmigen Begleitung von Alphornmelodien als auch in der Begleitung des Jodels spielt der bordunartige Bass eine Rolle. Im mehrstimmigen Alphornspiel besteht die Basslinie in der Regel aus den oft lange gehaltenen Noten *c* und *g*, im Jodel existieren Bordunbegleitungen in Form von Schellen oder beim Talerschwingen. Ein eindeutiger Hinweis, dass diese mit dem Alphorn in Verbindung stehen, fehlt jedoch.

Fazit

Aus den ersten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts existieren Belege, die auf ein mehrstimmiges Alphornspiel deuten. An den Unspunnenfesten 1805 und 1808 war ein Wechselklang zu hören und die Alphornbläser haben sich dazu in verschiedenen Positionen aufgestellt. Über die konkrete Art der Mehrstimmigkeit können jedoch keine Aussagen gemacht werden. Eine mehrstimmige Notation in der Kuhreihensammlung von Tarenne, die entweder für das Alphorn geschrieben

zurück

oder von Alphornmusik inspiriert sein könnte, basiert auf der Naturtonreihe und enthält lange Bordunstellen. Einen ersten konkreten Beleg für ein mehrstimmiges Stück für Alphörner findet sich in den Dokumenten des Erzherzog-Johann-Fests von 1815 in Basel.

In seiner Zeit in Hofwil (1817–1824) wurde Huber engagiert, um den ersten dokumentierten Alphornkurs in der Schweiz abzuhalten. Er verwendete dabei dreistimmige Stücke, deren Partituren jedoch verschollen sind. Zudem gibt er an, dass seine Schüler nach kurzer Zeit «ein-, zwei- und dreistimmige Sätze» (Huber 1863: 14) blasen konnten. Hubers Bericht, die Schüler hätten «auf verschiedenen Hügeln aufgestellt, rhythmisch und rein» (Huber 1863: 14) Alphorn geblasen, stimmt teilweise mit den Beschreibungen von den Unspunnenfesten überein. In Anbetracht des rhythmischen Spiels scheint es jedoch unwahrscheinlich, dass die Alphornbläser dabei gleichzeitig auf verschiedenen Hügeln standen, eventuell zogen sie von Hügel zu Hügel. Auf jeden Fall wurde durch diese Positionierung der Alphörner der Effekt, der durch die weitreichenden Klänge dieser langen Naturtrompeten hervorgerufen wird, bewusst eingesetzt. Ein Hinweis für eine Verbindung zwischen Alphornmusik und Jodel besteht jedenfalls in der Überlieferung, dass Huber «dreistimmige Jodler» auf dem Alphorn blasen liess und für seinen Alphornkurs nur Sänger ausgewählt hatte (Szadrowsky 1868: 302).

Zusammenfassend lassen sich für das frühe 19. Jahrhundert drei Arten der Mehrstimmigkeit auf dem Alphorn vermuten: Erstens, das Alphornspiel fand als Wechselklang von unterschiedlich positionierten Musikanten statt. Zweitens, mehrere Instrumente der gleichen Stimmung wurden für das Zusammenspiel verwendet. Als dritte Variante kommt eine Mehrstimmigkeit auf Hörnern unterschiedlicher Länge und Stimmung infrage, wie das bei Hubers Alphornkursen und im Fall des Zwischenspiels der Alphörner am Erzherzog-Johann-Fest von 1815 möglich erscheint.[35]

Die Strukturen der Begleitstimmen in den wenigen handfesten Hinweisen basieren auf Funktionsbass und Bordun, sie würden dadurch eine Parallele zur heutigen Form einiger Naturjodel darstellen. Aufgrund der Mehrdeutigkeit der hier erwähnten diesbezüglichen Quellen können keine handfesten Hinweise dafür formuliert werden, dass sich diese Mehrstimmigkeit aus dem Gesang der Kuhreihen oder gar umgekehrt entwickelt hat.

---

35 Eine Beobachtung zu unterschiedlichen Stimmungen und zum Wechselklang macht der Schriftsteller Hermann Alexander Berlepsch (1814–1883) in den 1860er-Jahren: Er beschreibt eine Konstellation von Alphornbläsern, die er 1861 im Berner Oberland in der Nähe von Kandersteg gesehen hat: «Das Interessante dabei war, dass das antwortende Alphorn genau einen ganzen Ton tiefer in der Stimmung stand, als das rufende. Diese mit ganz verändertem Toncharakter zurückgegebene Antwort machte eine frappante Wirkung» (Berlepsch 1861: 359).

Alphorn und Jodel in Kuhreihen- und Volksliedsammlungen 1805–1840

Die Unspunnenfeste zu Beginn des 19. Jahrhunderts gelten europaweit als einzigartige volkskulturelle Ereignisse jener Epoche, indes spielten die im Rahmen dieser Feste entstandenen Kuhreihen- und Volksliedsammlungen für die Entwicklung der Volksmusik in der Schweiz und für ihre Beachtung im Ausland eine noch wichtigere Rolle. Die erste der insgesamt vier Kuhreihen- und Volksliedsammlungen (in der Folge: *Kuhreihensammlungen*) erschien 1805 im Rahmen des ersten Unspunnenfests (Wagner 1805b) zu einer Zeit, als im ganzen deutschsprachigen Raum Volksliedsammlungen entstanden.

In Deutschland sammelten die Romantiker Achim von Arnim (1781–1831) und Clemens Brentano (1778–1842) Volksliedtexte aus dem Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert, um diese für die Germanistik und die Erforschung der deutschen Lyrik zugänglich zu machen. Sie publizierten diese Lieder in drei Bänden unter dem Namen *Des Knaben Wunderhorn* (Brentano/von Arnim 1806–1819). Eine tief im kulturwissenschaftlichen Interesse verankerte Motivation lag den Sammeltätigkeiten von Johann Gottfried Herder (1744–1803) zugrunde. Seine bekannteste Volksliedsammlung erschien 1807 posthum unter dem Namen *Stimmen der Völker in Liedern* (Herder 1807). Durch seine kleinere Sammlung, die er zu seinen Lebzeiten unter dem Titel *Volkslieder* in zwei Teilen publizierte, verbreitete er den Begriff «Volkslied» (Herder 1778/1779).[1] Volkslieder zu sammeln, um sie vor einem vermeintlichen Verfall und vor der Vergessenheit zu bewahren, motivierte den Gründer und Generalsekretär der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Joseph Sonnleithner (1766–1835). Im Jahr 1819 erliess er einen von verschiedenen Ämtern unterstützten Aufruf an die Bevölkerung der österreichischen Erbländer der Habsburger Monarchie, Niederschriften von Volksliedern und Jodlern einzusenden (Kotek 1960: 179, Haid 2004: 650). Die daraus entstandene Sammlung wurde bis heute nur teilweise veröffentlicht und ausgewertet.[2]

Die erste der vier Ausgaben der *Kuhreihensammlungen* entstand als musikalische Begleitung für das Unspunnenfest von 1805 (Höpfner [Hg.] 1805b: 508). Sie lässt sich schon aufgrund der geringen Anzahl an Liedern nicht in die Reihe der oben genannten deutschen und österreichischen Sammlungen einordnen. Das Sammeln aus wissenschaftlichem Interesse oder aus Angst eines Verlustes bildete nicht die Hauptmotivation der Schweizer Initianten der ersten Ausgabe von 1805,

1 Hier wird der Begriff «Volkslied» ausschliesslich in Bezug auf seine Verwendung in historischen Quellen gebraucht und richtet sich nach dem jeweiligen Kontext.
2 Erkenntnisse über die Tiroler und Vorarlberger Teile dieser Sammlung sind aus dem aktuellen Dissertationsprojekt von Peter Oberosler (Universität Innsbruck) zu erwarten.

vielmehr zielten sie darauf ab, die Lieder und Kuhreihen unter dem «Volk» zu verbreiten und damit auf das Volksliedgut einzuwirken.

Für die Schweiz stellte die *Kuhreihensammlung* von 1805 nicht die erste an die Bevölkerung gerichtete Liedersammlung dar, beinahe vierzig Jahre früher war die Sammlung *Schweizerlieder* (1767) von Johann Caspar Lavater (1741–1801) erschienen. Lavater und weitere Mitglieder der Helvetischen Gesellschaft von Schinznach hatten dazu keine Volkslieder oder Kuhreihen gesammelt, sondern die Lieder selbst geschrieben, um durch sie in die Volkskunst einzugreifen und «häusliche und bürgerliche Tugenden unter den Eidgenossen wiederherzustellen oder fortzupflanzen» (Lavater 1768: VII).

Die Beweggründe der Sammler, Herausgeber und Verleger der *Kuhreihensammlung* von 1805 wurzelten ebenfalls in einer «Veredelung» der Volkskunst. Mit der Verbreitung von Volksliedern stand ihnen ein Mittel zur Verfügung, mit dem sie erzieherisch auf die Bevölkerung einwirken konnten. Zu diesem Zweck formten sie die Lieder musikalisch und inhaltlich dergestalt um, dass sie ihren bürgerlichen Vorstellungen von nutzbringendem und wertvollem Volkskulturgut entsprachen. Wagner beschrieb sein Eingreifen in der ersten *Kuhreihensammlung* von 1805 folgendermassen:

> Da die gedruckten Küher-Reihen und Küher-Lieder die man in den Liederbüchlein der Liederkrämer findet, offenbar von ihrem Urtext ausgeartet und entstellt sind, – oft so sehr – dass weder Sinn noch Vers noch Reim überbleibt; so hat man in dieser neuen Sammlung getrachtet, – so gut dem Verfasser möglich war, – sowohl den Verstand als den Vers und Reim der Worte wieder herzustellen, ohne jedoch den ländlichen einfachen Sinn und Geist der Lieder zu verletzen. (Wagner 1805b: Vorwort)

Auf welchen «Urtext» sich diese «Wiederherstellung» bezog und ob in diesem «Verbesserungsprozess» zusätzlich zum Text auch die Musik geändert wurde, lässt der Verfasser offen. Die Absicht, den Liedern und Kuhreihen ihre Eigenart zu belassen, sie aber trotzdem in eine musikalisch konventionellere Form mit bildendem Inhalt zu bringen, bestand bei allen vier Ausgaben.

Im Vorwort zur zweiten Ausgabe beklagte sich der Pfarrer und Herausgeber Gottlieb Jakob Kuhn (1812: II) über die anrüchigen Inhalte der Volkslieder, die zudem oft falsch gesungen würden und häufig mit hochdeutschen Ausdrücken versehen seien. Speziell im Lied *Der Chilter* (Kuhn 1812: 23) wollte Kuhn so manches «sittenlose Sprüchlein» (Kuhn 1812: VI) verdrängen, indem er eine eigene Version abdruckte. Wie schon bei der vorherigen Ausgabe (Wagner 1805b) beabsichtigte der Herausgeber Eingriffe vorzunehmen, um seine Vorstellungen von «sittenreinen» Gesangstexten durchzusetzen.

Aus einem von Staehelin (1975: 2) veröffentlichten Antwortbrief aus dem Jahr 1816 vom Verleger Johann Jakob Burgdorfer (ca. 1770–1844) an den aus Luzern stammenden Komponisten Franz Xaver Schnyder von Wartensee (1786–1868) lässt sich ablesen, dass auch die Musik selbst «verbessert» wurde. Der Verleger bat den Komponisten, die Musiknoten der Liedersammlung zu überprüfen, Fehler in der «harmonischen Regel» zu beheben und die Lieder zu «[…] revidieren, damit

zurück

semmtl. wenn möglich mit Begleitung des Claviers gespielt werden können, ohne dass am National-eigenthümlichen u. Karackter der Melodie, etwas zurückgesetzt würde […]» (Burgdorfer, zit. nach Staehelin 1975: 2).

Neben der absichtlichen Veränderung der Texte und der musikalischen Form durch die Herausgeber und Bearbeiter der Sammlungen wurden die Lieder in das Fünflinien-Notationssystem «gezwängt» und in Takte eingeteilt. Wie weit diese notierten Lieder in ihrer musikalischen Aussage denjenigen entsprechen, die damals von der Bevölkerung gesungen wurden, kann heute nicht mehr in Erfahrung gebracht werden. Dieser Punkt wirkt sich für die vorliegende Forschung nachteilig aus, da nicht festgelegt werden kann, wie stark die damals gesungenen Intervalle von den notierten abweichen und wie frei der Rhythmus gestaltet wurde.

Trotz dieser Bedenken darf die musikhistorische Bedeutung der *Kuhreihensammlungen* nicht unterschätzt werden, denn sie zählen zu den ältesten und bedeutendsten Volksliedsammlungen der Schweiz und bei einer gewissenhaften Berücksichtigung der Beweggründe der involvierten Personen, der Subjektivität des Notenmaterials und der Begleittexte lassen sich musikhistorisch relevante Hinweise daraus ablesen, sodass sich bei der Analyse ein informatives Bild des Kuhreihens und des Jodelns zu Beginn des 19. Jahrhunderts ergibt.

Auf die gesellschaftspolitischen Hintergründe der ersten Unspunnenfeste und auf die Tatsache, dass die Feste der Bevölkerung eine Gelegenheit boten, ihre kulturellen Eigenheiten darzubieten, wurde schon eingegangen (vgl. S. 65). Aus dem Kreis der Initianten und Freunde der Unspunnenfeste rekrutierten sich auch die Herausgeber der *Kuhreihensammlungen*. Die erste Sammlung (1805) gab Wagner heraus, die zweite (1812) Kuhn, die dritte (1818) Wyss in Zusammenarbeit mit Schnyder von Wartensee und Huber und die vierte Sammlung (1826) wiederum Wyss mit der Unterstützung Hubers. Mehrere Schweizer Volksliedsammlungen bauen auf dem Fundament der vier Ausgaben der *Kuhreihensammlungen* auf (vgl. z. B. Knop 1838, Kühne 1908).[3]

1805: Naturtonreihe als Grundlage für Volkslieder

Im Jahr 1805, im Vorfeld des ersten Unspunnenfests, erschien die erste Ausgabe der *Kuhreihensammlungen* mit dem Titel: *Acht Schweizer-Kühreihen mit Musik und Text*, herausgegeben von Wagner (1805b). Diese acht Kuhreihen und Lieder tauchen in allen späteren Ausgaben jeweils auf den ersten Seiten auf und gehörten

3 Zu Beginn des 19. Jahrhunderts waren literarische und musikalische Bearbeitungen des Kuhreihens bereits in Mode. Die erste zurzeit bekannte Veröffentlichung eines Kuhreihens mit Klavierbegleitung findet sich bei Weidmann ([Hg.] 1794: 269) als «Kühreigen, der, ein Schweizerlied für d. Klavier mit Begleit. einer Flöte. Königsberg, bei F. Nicolovius». Gemäss Bohn ([Hg.] 1795: 535) handelt es sich dabei um eine Bearbeitung des von Stolberg (1794) und Nägeli ([1800]) überlieferten Kuhreihens. 1797 legt Zschokke ein Alpenlied mit zweistimmiger Begleitung vor (Zschokke 1797: Anhang).

vermutlich zum gängigen Volksliedrepertoire im Berner Oberland zu jener Zeit. Schon erwähnt wurde, dass die Bevölkerung diese Lieder wohl nicht streng nach der notierten Form sang. Die Partituren halfen den bürgerlichen Besuchern jedoch, mit den aktiv teilnehmenden Hirtinnen und Hirten mitzusingen.

Diese erste Ausgabe beinhaltet sechs Kuhreihen, ein Lied und ein Küher-Lied. Einige Exemplare dieser ersten Auflage beinhalten zusätzlich einen Anhang mit dem französischsprachigen Kuhreihen *Ran de Vaches des Ormonts* sowie den Kuhreihenmelodien Rousseaus und Zwingers (vgl. S. 54 und 49). Die Kuhreihenmelodie von Rousseau erschien mit einem französischen Text, trägt aber keinen Titel (Wagner 1805b: 3 [Anhang]). Zwingers Kuhreihen besitzt als einziges Stück der ganzen Sammlung keinen Text und trägt irrtümlicherweise den Titel *Ran de Vache de Dictionnaire de Rousseau* (Wagner 1805b: 4 [Anhang]).

Von den acht Gesangsstücken in der ersten Ausgabe (ohne Anhang) tragen sechs einen Titel, der in Bezug zum Berner Oberland steht (*Kühreihen der Oberhasler*, *Kühreihen der Siebenthaler*, *Kühreihen der Siebenthaler andere Melodie*, *Kühreihen der Emmethaler*, *Lied der Emmethaler*, *Küherlied der Emmethaler*), eines steht in Bezug zum Luzerner Entlebuch (*Kühreihen der Entlibucher*) und eines zur weiter entfernten Schweizer Gegend, dem Appenzell (*Kühreihen der Appenzeller*). Im Vorwort der zweiten Ausgabe (Kuhn 1812: V) wird als Ursprungsort des *Kühreihen der Oberhasler* das Appenzeller Gebiet angegeben, da er im Berner Oberland aber bekannt und beliebt war, erhielt dieser Kuhreihen seinen neuen Namen. Die Dominanz des Berner Oberlands in der Auswahl lässt sich anhand der politischen Motivation der Herausgeber erklären (vgl. S. 65).

Diese in der ersten Ausgabe einstimmig publizierten Lieder enthalten keine eigentlichen Jodelteile. Nur der *Kühreihen der Appenzeller* enthält eine Stelle, an der vielleicht registerwechselnd gesungen wurde. Dieser alte Kuhreihen beruht auf der Handschrift der Brogerin (1730) und wurde bereits in Kapitel 3.4.2 vorgestellt. Eine über 15 Takte dauernde Aneinanderreihung ähnlicher melodischer Motive (je ein Motiv pro Takt), die melismatisch über das Wort «Loba» zu singen sind, lassen die Interpretation zu, dass dort gejodelt wurde. Würde sich bei der folgenden Analyse dieser ersten *Kuhreihensammlung* herausstellen, dass die Melodien auf der Naturtonreihe aufbauen, wäre dies ein Argument dafür, dass zu jener Zeit eine musikalische Übernahme des Tonsystems vom Alphorn auf den Gesang stattgefunden haben könnte.

Beim *Kühreihen der Oberhasler* können die ersten zwei Zeilen auf dem Alphorn wiedergegeben werden. Die eine Quinte umfassende Melodie entspricht dem 8. bis 12. Naturton des Alphorns. Die vierte Stufe, welche sowohl als c^2 wie auch als cis^2 vorkommt, stünde dann für das Alphorn-fa und der Charakter der Melodie würde sich je nach Interpretation ändern. Der zweite Teil (Zeilen 3 und 4) baut auf einer Diatonik auf, die nicht ohne Anpassungen auf dem Alphorn spielbar ist.

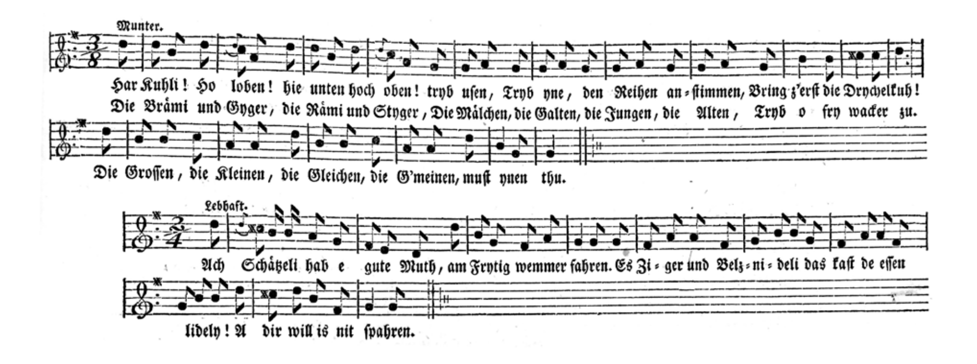


Abb. 13: *Kühreihen der Oberhasler* (Wagner 1805b: 1).

Die Melodie des *Kühreihen der Siebenthaler* besteht beinahe vollständig aus den Tönen der Naturtonreihe. Sie umfasst eine Oktave (6. bis 12. Naturton). Ein chromatischer Leitton (*fis*^{1}) zum Grundton (*g*^{1}) in Takt 31 («Anni ins Bett») verrät jedoch eine diatonische Grundlage. Um die Melodie auf dem Alphorn spielen zu können, müsste dieser Ton durch das *d*^{1} (6. Naturton) oder ein vertieftes *f*^{1} (7. Naturton) ersetzt werden. Die Noten *c*^{2} und *cis*^{2} müssten wiederum als Alphorn-fa interpretiert werden.

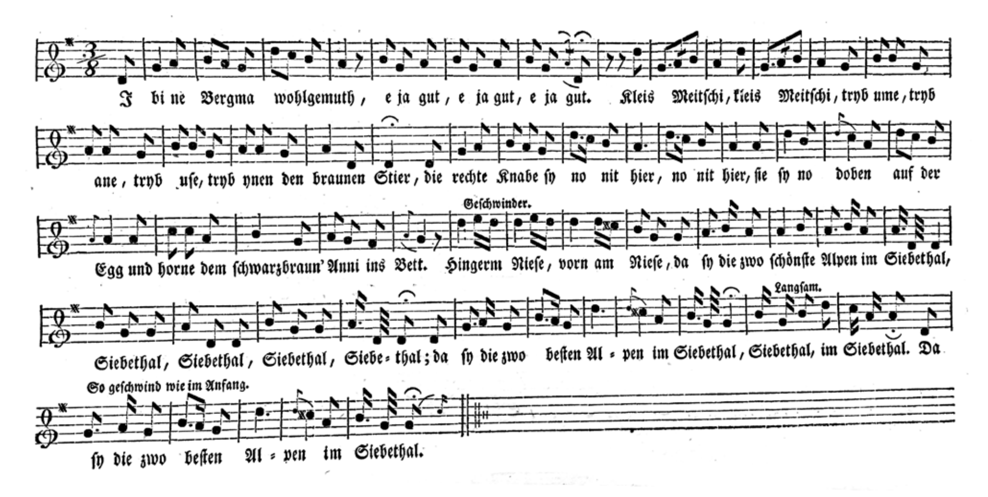


Abb. 14: Der *Kühreihen der Siebenthaler* (Wagner 1805b: 7) enthält mit Ausnahme des *fis*^{1} ausschliesslich Töne der Naturtonreihe.

Die zweite Version des *Kühreihen der Siebenthaler*, angegeben als «andere Melodie» (Wagner 1805b: 8), baut auf der Naturtonreihe auf. Der Umfang der Melodie ist grösser als bei der vorhergehenden Version des *Kühreihen der Siebenthaler* und

umfasst eine Undezime (5. bis 13. Naturton). Wie in den bereits besprochenen Kuhreihen besteht die vierte Stufe aus den Noten *c*² und *cis*².
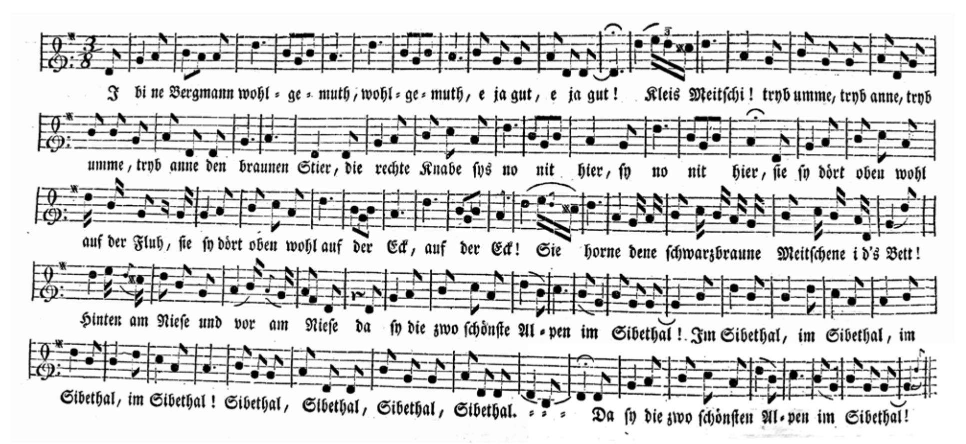


Abb. 15: *Kühreihen der Siebenthaler. Andere Melodie* (Wagner 1805b: 8). Diese Version baut gänzlich auf der Naturtonreihe auf.

Die Motive in den Takten 12–13 («Kleis Meitschi!») und 41–42 («Sie horne») wären auf dem Alphorn blastechnisch sehr anspruchsvoll und sind möglicherweise aus dem Kuhreihen Rousseaus (1768: Anhang) übernommen worden. Der Text «Sie horne dene schwarzbraune Meitschene i d's Bett!» kann als Anspielung auf das Alphornblasen verstanden werden.

Die Melodie des folgenden *Kühreihen der Emmenthaler* wirkt diatonisch, jedoch kann sie, wenn das *fis*¹ vernachlässigt wird, auf dem Alphorn mit den Naturtönen 6 bis 12 wiedergegeben werden. Die Noten *c*² und *cis*² entsprechen dann wiederum dem Alphorn-fa. Der Liedtext beinhaltet eine mögliche Referenz auf das Alphorn. In der vierten Strophe (hier nicht abgebildet), gesungen vom «Meitschi», steht: «My Schatz cha gar gut hornen, Er cha die Reyhli [Kuhreihen] alli gar wohl; Er hornt mer alli Morgen, O wenn i ga melche soll» (Wagner 1805b: 9).
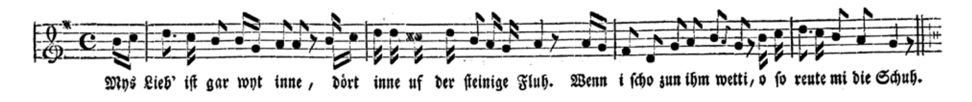


Abb. 16: *Kühreihen der Emmenthaler* (Wagner 1805b: 9).

Dem Titel nach zwar kein Kuhreihen, zeigt die Melodie des *Lied der Emmenthaler* jedoch Parallelen zum Kuhreihen bei Kappeler (vgl. S. 52). Die Melodie enthält diverse chromatische Tonschritte und basiert somit nicht auf der Naturtonreihe. Anhand dieses Lieds wird in der *Kuhreihensammlung* von 1812 der Stimmregisterwechsel demonstriert (vgl. S. 95).
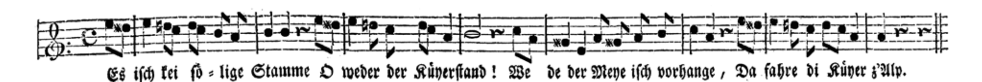


Abb. 17: *Lied der Emmenthaler* (Wagner 1805b: 11).

Das *Küherlied der Emmenthaler*, gemäss dem Titel ebenfalls kein Kuhreihen, konnte kaum auf einem Alphorn jener Zeit gespielt werden. Der Tonumfang erstreckt sich, auf die Naturtonreihe bezogen, vom 8. (notiert g^1) bis zum 13. (notiert e^2) Naturton. Die Melodie ist somit für ein Alphorn von ungefähr zwei Metern Länge kaum spielbar, zudem sind der 11. und der 13. Naturton in diesem Fall nicht mit Versetzungszeichen gekennzeichnet. Im Unterschied zu den Kuhreihen in dieser Sammlung zeigt diese Melodie eine typische Liedform mit einem wiederholten ersten Teil.
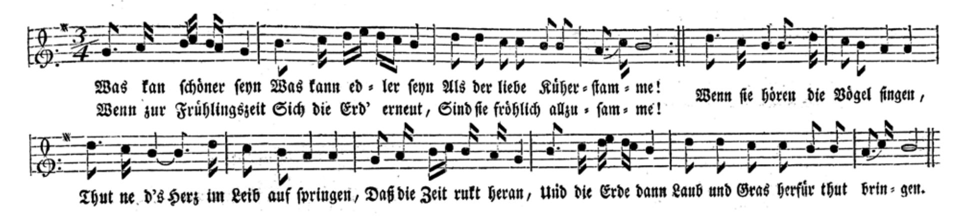


Abb. 18: *Küherlied der Emmenthaler* (Wagner 1805b: 13).

Die folgende Melodie des *Kühreihen der Entlibucher* (Wagner 1805b: 15) enthält einzelne Motive, die als «alphorntypisch» wahrgenommen werden können, ist aber klar diatonisch durch die Terz (h^1) der fünften Stufe (Takte 1–3 sowie 6 und 8).[4]
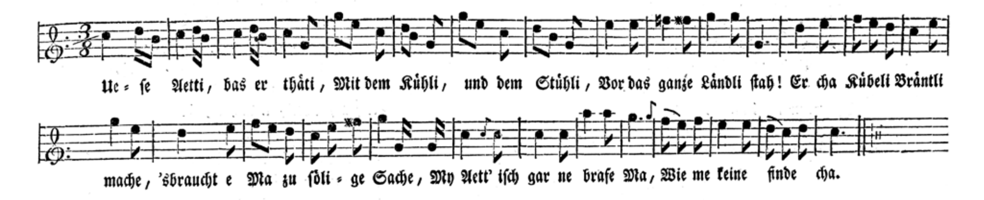


Abb. 19: *Kühreihen der Entlibucher* (Wagner 1805b: 15).

Einige Exemplare der *Kuhreihensammlung* von 1805 sind durch einen Anhang mit drei französischsprachigen Kuhreihen ergänzt. Der Anhang beginnt mit der Melodie *Ran de Vaches des Ormonts* (Wagner 1805b: 1 [Anhang]), die komplett

4 Das Lied geniesst bis heute grosse Bekanntheit durch die Cover-Version in einer melodisch neueren Variante von Dodo Hug (www.dodohug.ch, 25. 5. 2018).

auf dem Alphorn geblasen werden kann und auch heute noch gerne von Alphornbläserinnen und Alphornbläsern dargeboten wird. Es handelt sich dabei um die früheste uns bekannte Publikation des durch die Fête des Vignerons berühmt gewordenen Kuhreihens («Lioba, lioba»). 1819 wird dieser Ranz des Vaches zum ersten Mal im Rahmen der Festlichkeiten in Vevey gesungen (Aguet 2005: 583).

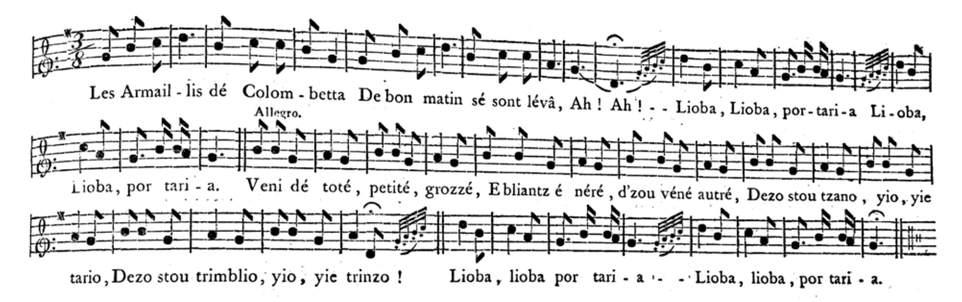


Abb. 20: *Ran de Vaches des Ormonts* (Wagner 1805b: 1 [Anhang]).

Die vierte Tonstufe (c^2) wird in dieser Notation nicht alteriert und somit nicht als Alphorn-fa gekennzeichnet. Bezeichnend für die Notation des *Ran de Vaches des Ormonts* sind die schnellen Verzierungsnoten als Auftakte zum berühmten «Lioba»-Motiv. Die Bedeutung des Worts «Lioba» ist nicht abschliessend geklärt, möglicherweise steht es als früher Patois-Begriff[5] für «Kuh».

Zusätzlich zum bereits beschriebenen *Kühreihen der Appenzeller* (Wagner 1805b: 17) enthalten einige Exemplare der Sammlung auch zwei weitere bereits bekannte Melodien (vgl. S. 90). Rousseaus Kuhreihen-Melodie (1768, vgl. S. 54) wird im Anhang ohne Titel abgedruckt und mit einem französischen Text («Quand reverai je […]») unterlegt (Wagner 1805b: 3 [Anhang]). Als letzte Melodie im Anhang findet sich die *Cantilena Helvetica* Zwingers (Zwinger 1710, vgl. S. 49), verwirrenderweise unter dem Titel *Ran de Vaches du Dictionnaire de Rousseau* (Wagner 1805b: 4 [Anhang]). Diese drei Melodien basieren auf der Naturtonreihe, sind jedoch blastechnisch anspruchsvoll.

Fazit

Im Vorwort der ersten Ausgabe wird weder auf die Interpretation noch auf andere musikalische Besonderheiten des Kuhreihens oder auf die Art und Weise, wie die Musiktranskriptionen zu verstehen sind, hingewiesen. Ebenso fehlen Hinweise darauf, ob registerwechselnd gesungen wurde oder ob die vierte Stufe besonders intoniert werden sollte. Von den elf Kuhreihen in dieser Sammlung (mit Anhang) sind sieben ohne Änderungen auf dem Alphorn spielbar, vier hingegen nur durch

5 Patois bezeichnet in der Schweiz einen französischen Dialekt, der früher in der Westschweiz gesprochen wurde.

zurück
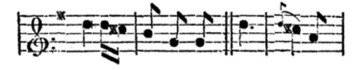
Modifikation der Melodie. Die Frage, ob sich diese Kuhreihen aus Alphornmelodien entwickelten, kann anhand dieser ersten Ausgabe nicht geklärt werden. Möglich erscheint, dass einige Melodien auf Alphornweisen zurückgehen, aber von den Verfassern im Zuge einer «Veredelung» stark überarbeitet wurden. Der Erfolg der ersten *Kuhreihensammlung* war so gross, dass sieben Jahre später, 1812, eine zweite, erweiterte Sammlung erschien. Beim zweiten Fest von 1808 wurden nach Wagner die Kuhreihen, die zum ersten Fest erschienen, gesungen: «Überall ertönten jetzt die alten Kühreyhen der Oberhasler und des Siebenthals, jetzt Kuhns frohe Gesänge, jetzt Volkslieder der Emmethaler oder des Entlebuchs» (Wagner 1808: 9).

1812: Beleg für registerwechselndes Singen
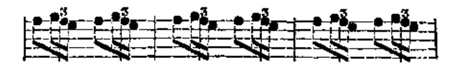
Die zweite Ausgabe mit dem Titel *Sammlung von Schweizer-Kühreihen und alten Volksliedern, nach ihren bekannten Melodien in Musik gesetzt. Zweyte, verbesserte und vermehrte Ausgabe* beinhaltet neben den acht Kuhreihen der ersten Ausgabe fünfzehn neue Lieder. Kuhn, der Herausgeber dieser Ausgabe, steuerte die Lieder *Chilter* und *Hochzyter* bei.

Obwohl der Titel der zweiten Ausgabe eine Verbesserung erwähnt, zeigen nur ganz wenige Stücke kleine Änderungen. Der *Kühreihen der Entlebucher* (Kuhn 1812: 15) erhielt zwei zusätzliche Takte und der *Kühreihen der Appenzeller* (Kuhn 1812: 17) wird nicht mehr im 12/8-Takt, sondern im 2/4-Takt notiert. Elf der fünfzehn neuen Lieder wurden mit einer Klavierbegleitung in zwei Systemen versehen, mit Bassbegleitung in der linken und einer Begleitmelodie in der rechten Hand. Zwei weitere neue Stücke weisen zum Gesang eine akkordische Begleitung und stellenweise eine durch Terzparallelen erweiterte Singstimme auf. Besteht die erste Sammlung vornehmlich aus den Liedkategorien «Kuhreihen» und «Küherlieder», so sind in der zweiten Ausgabe von 1812 auch andere Liedkategorien zu finden, die als «alte Volkslieder» im Titel zusammengefasst werden. Die Region des Berner Oberlands dominiert nun nicht mehr als Ursprungsort der Musikstücke. Im Vorwort zitiert Kuhn einen für die vorliegende Forschung wichtigen Hinweis des Philologen Friedrich Meisner (1765–1825)[6] zur Interpretation des Kuhreihens (Notenbeispiele im Zitat aus dem Original):

> Überdies hat der Kuhreihen-Vortrag etwas ganz eigenes das ihn charakterisirt, nemlich das sonderbare Ueberschlagen von den sogenannten Brusttönen zu den Kehl- oder Kopftönen, worin unsere Alpensänger eine unglaubliche Fertigkeit besitzen. Wer diess [sic] nicht nachzumachen versteht, kann keinen Kuhreihen singen, ohne seinen Charakter zu verwischen. Stellen wie folgende im Kuhreihen der Siebenthaler



6 Kuhn gründete zusammen mit Wyss und Meisner im Jahr 1811 den volkskundlichen Almanach *Alpenrosen*.

> oder im Lied der Emmenthaler
>
> 
>
> und vollends solche wie im Kuhreihen der Appenzeller
>
> 
>
> sollen dieses Ueberschlagen der Stimme andeuten. Man sieht leicht dass daher ein Kuhreihen nur von solchen Stimmen, die hierin geübt sind, gesungen werden soll, dass es aber sehr schwer ist, durch ein Clavier oder irgend ein anderes Instrument dieses auszudrücken. (Meisner, zit. nach Kuhn 1812: III)

Meisner erklärt hier zum ersten Mal das typische Merkmal des Jodelgesangs, den Stimmregisterwechsel. Seine Beispiele sind bereits in der ersten Ausgabe von 1805 enthalten, wodurch angenommen werden muss, dass die Singweise damals schon dergestalt war. Meisners etwas ungenaue Formulierung «Stellen wie folgende» (Meisner, zit. nach Kuhn 1812: III) macht nicht ersichtlich, bei welchem Tonschritt ein Registerwechsel stattfinden soll. Der gängigen Norm widerspricht, dass in den angeführten Melodieabschnitten keine grossen Intervalle notiert sind, wie beim Registerwechsel im Jodel typisch, sondern mehrheitlich Sekunden und Terzen. In einer anonymen Rezension im selben Jahr wird versucht, diese Merkwürdigkeit zu erklären. Beklagt wird, dass das Überschlagen der Stimme zwar beschrieben wird, «aber die Art desselben […] da nicht bezeichnet» (Rochlitz [Hg.] 1812: 627). Man hätte stattdessen einzelne Noten um eine Oktave erhöhen sollen, um den Registerwechsel klar zu kennzeichnen. Die These, dass die Notationen der Kuhreihen stellenweise um ganze Oktaven transponiert werden sollten, überrascht und beruht nur auf dieser einen anonymen Aussage, sie würde jedoch den Registerwechsel besser erklären. Illustriert wird die Idee dieser Notationsweise folgendermassen in Abbildung 21.
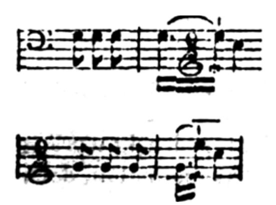


Abb. 21: Überschlagen der Stimme gemäss einer anonymen Rezension der *Kuhreihensammlung* von 1812 (zwei Ausschnitte aus Rochlitz [Hg.] 1812: 627).

Die im Vorwort von Meisner präsentierten Stellen enthalten erhöhte vierte Stufen, was als Bezug zum Alphorn verstanden werden kann, da in der zitierten

zurück

Rezension auch eine Beziehung zwischen dem Kuhreihen und dem Alphorn erwähnt wird:

> [Der Kuhreihen ist] auf sein eigenthümliches Instrument, das grosse, sehr beschränkte und etwas unbehülfliche Alphorn, berechnet – ja die Melodie ist durch dies, u. die Lage, die Zahl, die sonstige Eigenthümlichkeit der Töne desselben, gewissermassen dictirt. (Rochlitz [Hg.] 1812: 625)

Die anonyme Kritik weist weiter darauf hin, dass das Überschlagen von der Bruststimme in die Kopfstimme auf das Alphorn zurückzuführen sei: «[…] worin die Alpensänger, wahrscheinlich zuerst vom Ueberschlagen der tiefern Töne ihres Instruments in die höhern Octaven veranlasst, eine unglaubliche Fertigkeit besitzen» (Rochlitz [Hg.] 1812: 627). Gemäss dieser Rezension kann der Registerwechsel somit auf die Alphornmusik zurückgeführt werden, obwohl die Herausgeber der *Kuhreihensammlungen* weder in der ersten noch in der zweiten Ausgabe auf das Instrument verweisen.

Ein weiterer Hinweis, dass der Kuhreihen registerwechselnd gesungen wurde, liefert Burgdorfer, der betont, dass der Kuhreihen wegen des Registerwechsels nicht adäquat auf dem Klavier gespielt werden könne: «[…] hingegen sagten andere, dass es sich gar nicht thun lasse, besonders in einichen Kuhreihen wegen dem Überschlagen im Gesang, welches denn in der Originalität od. im Karackter, verlieren wurd» (Burgdorfer, zit. nach Staehelin 1975: 2). Wenn sich der Kuhreihen durch einen Registerwechsel auszeichnet, wird dadurch die Annahme unterstützt, dass es sich um den Gesangsstil handelt, der später «Jodeln» genannt wird. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entgegnete Gysi, dass dies in der früheren Zeit wohl durchaus der Fall war, aber mittlerweile nicht mehr zu beobachten sei:

> Der Kühreihen besass wohl vordem auch seinen jodlerischen Falsettschmuck, wird aber heute ausschliesslich im Brustregister gesungen. Der Duktus seiner Melodie hat etwas Einförmiges und wird durch häufige Wiederholung einzelner Motive oder Phrasen in dieser Wirkung bestärkt. (Gysi 1926: 291)

Fazit

Die zweite Ausgabe der *Kuhreihensammlung* von 1812 enthält im Gegensatz zur ersten Ausgabe Hinweise auf eine jodelartige Singweise von Kuhreihen. Kuhn, der Verantwortliche dieser Ausgabe, war Volksliedsammler und Dichter und besass das musikalische Verständnis, die Besonderheiten des Kuhreihens in Worte zu fassen. In einer anonymen Rezension (Rochlitz [Hg.] 1812: 627) wird auf eine Inspiration der Kuhreihenmelodien und des Registerwechsels durch das Alphorn hingewiesen, in der zweiten Ausgabe der *Kuhreihensammlung* selbst wird das Alphorn jedoch nicht erwähnt. Erst in der dritten Ausgabe von 1818 wird der Zusammenhang zwischen dem Kuhreihen und dem Alphorn diskutiert. In der Zwischenzeit erreichte die Kenntnis vom Kuhreihen Paris, wo 1813 eine Studie darüber erschien, welche auch das Alphorn berücksichtigt.

1813: George Tarennes Recherchen zu Alphorn und Kuhreihen

Tarenne entschied sich nach eigenen Angaben dafür, den Kuhreihen zu erforschen, nachdem er 1810 bei einer Reise in die Schweiz eine Hirtin den Kuhreihen singen gehört hatte (Tarenne 1813: 11). Das Buch *Recherches sur les Ranz des Vaches* enthält einen Grossteil der bereits besprochenen Kuhreihennotationen (vgl. S. 48) und ausführliche Angaben zu den Texten und ihrem Inhalt. Zudem wurde der *Ranz des Vaches de Jorat* zum ersten Mal in einer grösseren Auflage publiziert. Die bedeutendste Quelle über den Kuhreihen vor 1800, der Brief Viottis (vgl. S. 55), wird von Tarenne vollständig wiedergegeben. Die bereits diskutierte mehrstimmige Version des *Ranz des Vaches de Gruyère* (Tarenne 1813: 63, vgl. S. 84) erschien ebenso in diesem Werk.

Über die Verbreitung des Kuhreihens in der Schweiz berichtet Tarenne (1813: 8): «[…] il existe peut-être, dans la Suisse, plus de cinquante *Ranz des vaches*, tous avec un caractère rustique plus ou moins remarquable, à raison des mœurs, du génie et du degré de civilisation des montagnards qui les chantent».[7] Über das Alphorn schreibt Tarenne (1813: 25): «Quoique cet instrument [das Alphorn] soit plus en usage dans quelques cantons que dans d'autres, les pasteurs s'en servent par-tout en Suisse; il remplace, pour ainsi dire, le cornet de nos bouviers, en France».[8]

Die hier genannte enge Verbindung des Kuhreihens mit dem Alphorn könnte spätere Herausgeber von Schweizer Volksgesängen veranlasst haben, das Instrument stärker in ihre Abhandlungen einzubeziehen, wie das im Vorwort zur *Kuhreihensammlung* von 1818 geschieht.

1818: Alphorn-fa im Gesang und «jodeln auf dem Alphorn»

Der Verantwortliche der dritten Ausgabe von 1818, Johann Rudolf Wyss, übergab die musikalische Bearbeitung den lokal bekannten Komponisten Huber und Schnyder von Wartensee (Wyss 1818: 8). Diese Ausgabe mit dem Titel *Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern. Recueil der Ranz de Vaches et Chansons Nationales de la Suisse* (Wyss 1818) beinhaltet insgesamt 57 Musikstücke, davon sind 27 aus der vorherigen Ausgabe (1812) übernommen und weitere 30 Stücke kamen hinzu. Der Titel zeigt, dass diese Ausgabe für ein französischsprechendes Publikum erweitert wurde, entsprechend erscheinen zusätzliche Kuhreihen in französischer Sprache: drei Versionen des *Ranz des*

7 «[…] es existieren vielleicht in der Schweiz mehr als 50 Kuhreihen, alle mit einem rustikalen Charakter, mehr oder weniger bemerkenswert bezüglich der Sitten, dem Geist und dem Grad an Zivilisation der Bergler, die sie singen» (Übers. d. Verf.).

8 «Obwohl dieses Instrument [das Alphorn] in einigen Kantonen mehr verwendet werde als in anderen, benutzen Hirten es überall in der Schweiz; es ersetzt sozusagen das Horn unserer Viehtreiber in Frankreich» (Übers. d. Verf.).
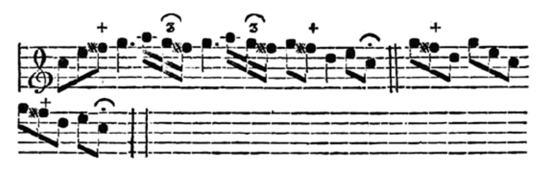
zurück

Vaches des Ormonds, ein *Ranz des Vaches* mit «modernem Text»[9] und zwei Versionen aus den Greyerzer Alpen mit altem und neuem Text. Eine Version des *Ranz des Vaches des Ormonts* (Wyss 1818: 111) gibt die Melodie Viottis mit dem Text des berühmten Westschweizer Kuhreihens («Les armaillis de Colombettes […]») wieder. Die anderen, unterschiedlich betitelten Melodien aus Ormont und Gruyère sind leicht veränderte Versionen der Melodie, welche heute besonders in der Westschweiz berühmt und beliebt ist und an den Fêtes des Vignerons angestimmt wird. Die stärkere Ausrichtung auf den französischsprachigen Teil der Schweiz in dieser Ausgabe mag in Zusammenhang mit der im Jahr 1819 durchgeführten Fête des Vignerons stehen und durch Tarennes Veröffentlichung von 1813 angeregt worden sein.

Die Ausgabe von 1818 enthält neben den französischen auch hochdeutsche Übersetzungen von schweizerdeutschen Dialektwörtern und richtet sich somit auch an ein deutschsprachiges Publikum ausserhalb der Schweiz. Das Jodeln ist in diesen Jahren in ganz Europa durch die Tiroler Nationalsänger bereits bekannt (vgl. S. 127) und die Kuhreihen bildeten durch ihre musikalischen Eigenheiten eine willkommene Erweiterung für die Salonmusik des Bürgertums. Auch für Klavier oder Gitarre sollte die Publikation dank der notierten Begleitungen attraktiv sein (Burgdorfer, zit. nach Staehelin 1975: 4). In dieser dritten Ausgabe befinden sich viele Lieder mit Jodelteilen (ausschliesslich mit bedeutungsneutralen Silben unterlegte Melodien), die als erste Jodellieder der Schweiz gelten.[10]

Im Vorwort dieser Ausgabe lässt Wyss seinen musikalischen Ratgeber Huber zu Wort kommen. Huber weist hier erstmals auf die Verwendung des Alphorn-fa im Gesang hin. Folgende Aussage Hubers paraphrasiert Wyss in seinem Vorwort (Wyss 1818: XV, Notenbeispiele im Zitat aus dem Original):

> Den Umfang des Instruments [Alphorn] kann man mit demjenigen einer Trompete gleichsetzen [Trompete um 1818: Naturtrompete, ca. 2 Meter lang]. Wie bey dieser und bey dem Waldhorn ist das obere F kein rechtes F, und kein rechtes Fis, – für das erste zu hoch, für das zweyte zu tief, – und so mag dann auch wohl kommen, dass man in den meisten Kühreihen bey Stellen, wie diese, wo die mit + bezeichneten Noten eigentlich F seyn sollten,



9 «avec texte moderne» (Wyss 1818: 117).

10 Die vier Jodellieder sind: Nr. 33 *Kühreihen zum Aufzug auf die Alp im Frühling / Der Ustig wott cho* (Wyss 1818: 79), Nr. 34 *Küher-Leben* (Wyss 1818: 82), Nr. 36 *Hänsi's Liebes-Antrag* (Wyss 1818: 88) und Nr. 39 *Appenzeller-Lied* (Wyss 1818: 97). Zudem enthält die Sammlung drei Lieder mit kurzen Jodelsequenzen.

statt eines F, ein Fis hört, was sich von dem Alphorn auch auf den Gesang scheint übertragen zu haben. Indess eben dieser unregelmässige Ton, dieses mehr Fis als F, ist dem Sennhirten ein angenehmer Ton, und klingt sogar, bey diesem Instrumente wenigstens, dem Ohre des Musikverständigen nicht unangenehm, während von einem Waldhorn dieser Ton ihm sehr beleidigend seyn müsste. Durch Verbesserung des Instrumentes das Fis in ein natürliches F umgewandelt zu finden, möchte gleichwohl dem Aelpler nicht sehr willkommen seyn, was ich auch aus dem Mund eines Kühers hörte, der mir zu verstehen gab: dass wenn er auf seinem Alphorn eine Zeit lang bald leise, bald wilder gejodelt habe, und mit dem Ton, den ich meynte, beschliesse, – doch stets er ihn sanfter und gefälliger finde zum Ausgang. Also selbst der Küher fühlt das Fis als eine Milderung, ungefähr so:

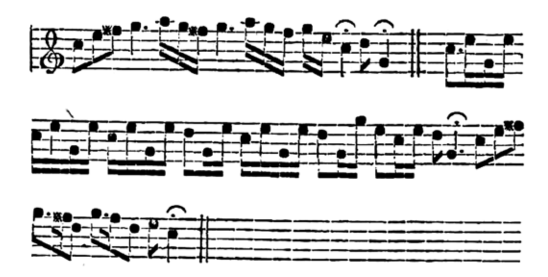


Abb. 22: Notation einer «gejodelten» Melodie mit Alphorn-fa bei Wyss (1818: XV).[11]

Das Alphorn-fa muss somit auf einem zeitgenössischen Alphorn der Länge einer damaligen Naturtrompete spielbar gewesen sein, es wird im zitierten Notenbeispiel mit einem + bezeichnet. Dass nicht alle Noten *fis* so bezeichnet werden, kann bedeuten, dass zwischen Alphorn-fa und *fis* unterschieden wurde oder dass die Bezeichnungen in der Notation inkonsequent vorgenommen wurden. Im zweiten von Wyss angegebenen Notenbeispiel ist das *fis* nicht speziell mit + bezeichnet, im Zusammenhang des Textes aber wahrscheinlich als Alphorn-fa zu verstehen.

Fazit

Die Kuhreihen werden mit dieser Ausgabe international bekannt und gelten als exotisches Kulturgut der Schweiz. Die beiden Musikverantwortlichen der Ausgabe, Schnyder von Wartensee und Huber, wussten die heikle Aufgabe zu meistern, die musikalischen Besonderheiten der Kuhreihen so darzustellen, dass sie von einem internationalen Publikum geschätzt und gewürdigt werden. Einerseits soll die Eigentümlichkeit der Kuhreihen und Lieder erhalten und respektiert werden, andererseits die Musik den Hörwünschen eines auswärtigen Publikums

11 Die abgebildete Melodie beinhaltet Motive aus Rousseaus *Ranz des Vaches* (1768: Anhang).

zurück

angepasst werden. Dies scheint gelungen zu sein, denn der Erfolg war so gross, dass acht Jahre später eine weitere Ausgabe der *Kuhreihensammlungen* erschien.

1826: Entfaltung des Jodellieds

Wyss bleibt der Herausgeber der vierten Ausgabe von 1826, bei der er sich für die musikalische Leitung alleine auf Huber verlässt, der inzwischen als Experte für Schweizer Volksgesang galt. Die vierte Ausgabe umfasst 76 Stücke, darunter beinahe alle Lieder der bisherigen Sammlungen sowie 25 neue Stücke, 14 davon mit Jodelteil.[12] Alle Lieder sind mit Begleitung für Klavier oder Gitarre versehen. Der *Kühreihen der Oberhasler*, der seit 1805 in allen *Kuhreihensammlungen* als erstes Lied präsentiert wurde, erhielt in der Ausgabe von 1826 einen Jodelrefrain. Möglicherweise wurde an dieser Stelle bereits früher gejodelt, dies aber erst 1826 schriftlich festgehalten. Eventuell komponierte Huber aufgrund der steigenden Nachfrage nach Jodeln, popularisiert durch die Tiroler Salonjodler (vgl. S. 127), solche Jodelrefrains. Die Lieder der vierten Ausgabe zeigen noch mehr Virtuosität als die vorhergehenden und erfüllten so die Wünsche des Salonmusikpublikums. Bei einigen Liedern wurde allerdings die Zahl der Strophen reduziert; möglicherweise aus der Überlegung, dass der Dialekttext für das internationale Publikum nicht interessant sei.[13]

Die Entwicklung der Alphorn- und Jodelmelodien hin zur Salonmusik lässt sich anhand des Stücks *Kühreihen zum Aufzug auf die Alp* (Wyss 1826a: 21) aufzeigen, das bereits in der dritten Ausgabe von 1818 erschien und 1826 neu bearbeitet wurde. Diese Komposition Hubers enthält sowohl Alphornmelodik als auch einen virtuosen Jodelteil (Abb. 23).

Ein grosser Teil des Stücks besteht aus alphorntypischer Melodik und umfasst den Tonbereich vom 6. bis 12. Naturton (hellgrüner Hintergrund). Die ekmelischen Tonstufen des Alphorns, der 11. und der 13. Naturton, sind gelb hinterlegt, die Noten ausserhalb des gängigen Tonumfangs des Alphorns grau. Die Notation der Skala eines entsprechenden Alphorns in G dient dem Vergleich. Der Beginn des Stücks erinnert stark an Alphornmelodik und die vierte Stufe wird manchmal erhöht notiert (*cis*²), was als Repräsentation des Alphorn-fa gedeutet werden kann (vgl. S. 90). Der Jodelteil ist im Vergleich zur Ausgabe von 1818 fast doppelt so lang und wesentlich virtuoser (vgl. Wyss 1818: 79).[14]

---

12 Die neuen Jodellieder sind: Nr. 1 *Kühreihen der Oberhasler* (Wyss 1826a: 1), Nr. 2 *Kühreihen der Oberländer* (Wyss 1826a: 3), Nr. 10 *Des Kühers Frühlingslied* (Wyss 1826a: 19), Nr. 13 *Kühreihen zur Abfahrt von der Alp im Herbste* (Wyss 1826a: 28), Nr. 14 *Geissreihen* (Wyss 1826a: 30), Nr. 26 *Mein Liebchen* (Wyss 1826a: 48), Nr. 52 *Des Buben Schützenlied* (Wyss 1826a: 78), Nr. 53 *D's Schwyzerbuebe Schwyzerlfreud* (Wyss 1826a: 79), Nr. 55 *Meh dass äbbe!* (Wyss 1826a: 81). Lied Nr. 54 *Was machen* (Wyss 1826a: 80) enthält keinen vollständigen Jodelteil, aber dennoch Stellen mit Jodelsilben.

13 Ein separater Textband mit allen bekannten Strophen der Sammlung erschien ebenfalls 1826.

14 Eine auf CD veröffentlichte Tonaufnahme der Koloratursopranistin und Jodlerin Therese
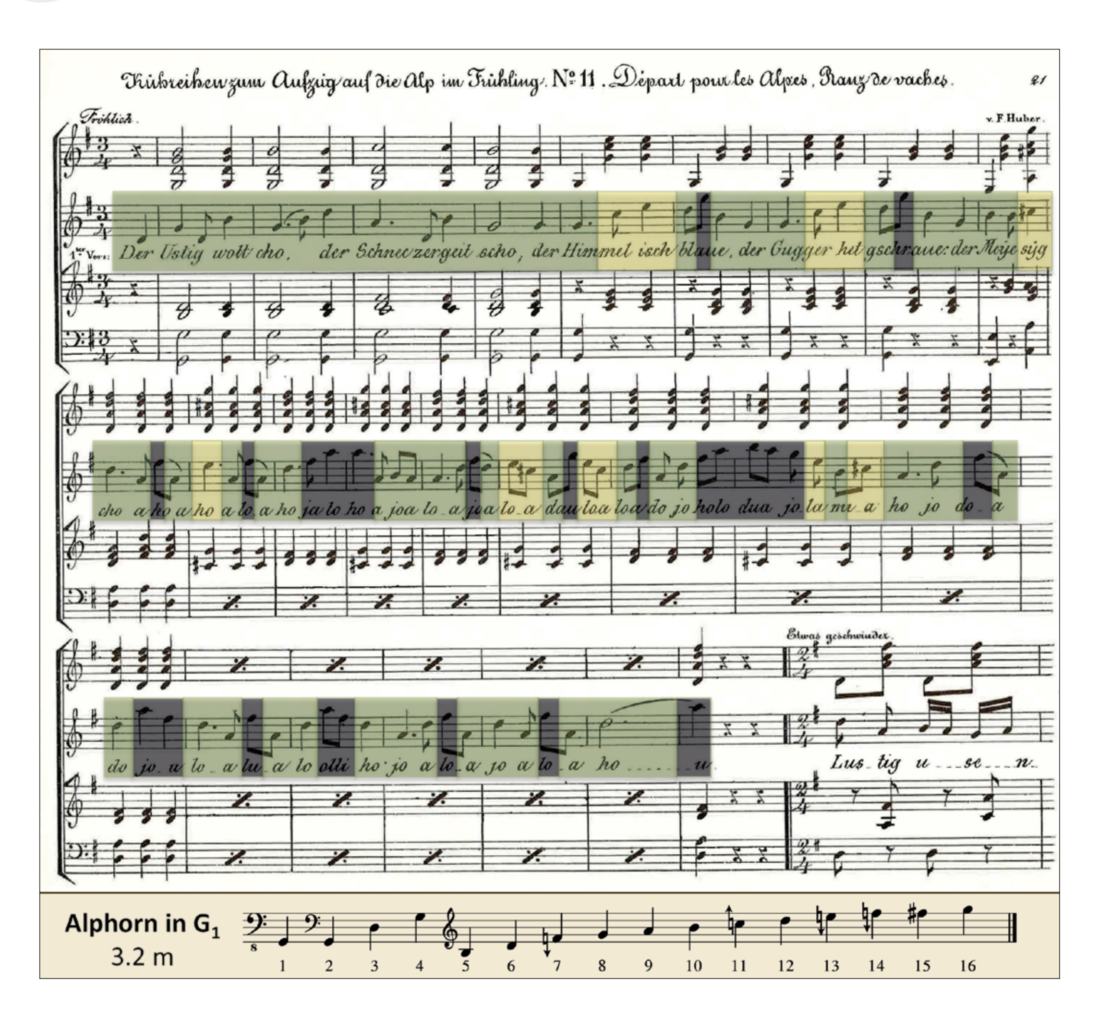


Abb. 23: Die erste Seite aus *Kühreihen zum Aufzug auf die Alp* (Wyss 1826a: 21, zit. nach Simmen/Bachmann-Geiser 1979: 21) mit einer Naturtonskala eines der Tonart entsprechenden Alphorns in G. Die eingefärbten Stellen dienen dem Vergleich mit der Naturtonskala.

Wirth-von Känel von 1963 lässt eine Vorstellung der virtuosen Jodelpraxis des frühen 19. Jahrhunderts zu (Bachmann-Geiser [Hg.] 2010: Titel Nr. 23).

zurück

Überblick: Aufstieg und Fall des Kuhreihens

Die ersten beiden Ausgaben der *Kuhreihensammlungen* waren vom Grundgedanken geleitet, «Sang und Klang von Gebildeten dem Volke möglichst volksgemäss zurückzugeben» (Wyss 1826b: VII),[15] aufgezeigt wurde aber eine klare Entwicklung weg von den einstimmigen Gesängen in Dialektsprache hin zu klassischen mehrstimmigen Vokal- und Instrumentalstücken für den Gebrauch in der bürgerlichen Salonmusik. Die Verantwortlichen der Sammlungen nutzten die Gelegenheit, ihre eigenen Kompositionen oder Bearbeitungen bestehender Lieder zu publizieren.

Ab der zweiten Ausgabe (Kuhn 1812) wird die Musik analytisch kommentiert. Im Vorwort wird erläutert, dass einige Lieder mit Registerwechsel gesungen werden, und in der dritten Ausgabe wird das Alphorn-fa als Bestandteil der Kuhreihen genannt. Schliesslich beinhalten die dritte und vierte Ausgabe Jodellieder. Die Verbindung des Kuhreihens zum Alphorn kann daran festgemacht werden, dass einige Melodien auf der Naturtonreihe aufbauen. Diese Besonderheit des Schweizer Alpengesangs wird ab 1818 durch Begleittexte wie folgt aufgezeigt: «Wir schliessen diese Anmerkungen über die Kühreihen mit ein paar Worten über ihre Benennung, und über das Alphorn, auf welchem ihre Melodie zu so grosser Wirkung von unsern Sennhirten geblasen wird» (Wyss 1818: XIII). Aufgrund der schriftlichen Hinweise in den Ausgaben der *Kuhreihensammlungen* steht fest, dass einige Kuhreihen Jodelteile beinhalten und dass Alphornmelodik mit dem Alphorn-fa darin vorkommt.

Ungefähr vierzig Jahre nach dem Erscheinen der vierten Ausgabe der *Kuhreihensammlung* formuliert Szadrowsky seine Auffassung, dass der Kuhreihen in der Schweiz nie wirklich verbreitet war:

> Ich wage desshalb eine […] Ansicht hier öffentlich auszusprechen, dass ich nämlich dafür halte, der also bekannte Kuhreihen, «das Musikstück», habe *keine Abstammung* aus den Bergen anzusprechen, sondern sei in der Fremde, und zwar speziell bei den schweizerischen Truppen im Auslande, aus *schweizerisch national-musikalischen Figuren zusammengestellt* worden, und habe erst durch heimkehrende Spielleute […] den Weg in die Schweiz gefunden. (Szadrowsky 1868: 339, Hervorhebungen im Original)

Szadrowsky relativiert auch Wysses Aussage, dass der Kuhreihen auf dem Alphorn geblasen wurde, folgendermassen: «[…] die Wyss'sche Mittheilung [ist] wohl etwas zu elastisch; auf dem Alphorn konnten Kuhreihen nur geblasen werden, wenn die Grenzen der akustischen Naturtöne nicht überschritten, oder mit anderen Worten, wenn die Kuhreihen nach Alphornweisen gesungen wurden» (Szadrowsky 1868: 329). Die Analyse der Kuhreihen (vgl. S. 48) zeigt, dass einige Kuhreihen tatsächlich den Tonvorrat des Alphorns überschreiten.

Als weiteres Argument schreibt er, dass er in den «schweizerischen Hochgebirgsgegenden […] nirgends jemals eine Tonweise des Kuhreihens blasen oder

15 Wyss bezieht sich mit seiner Aussage auf alle vier *Kuhreihensammlungen*.

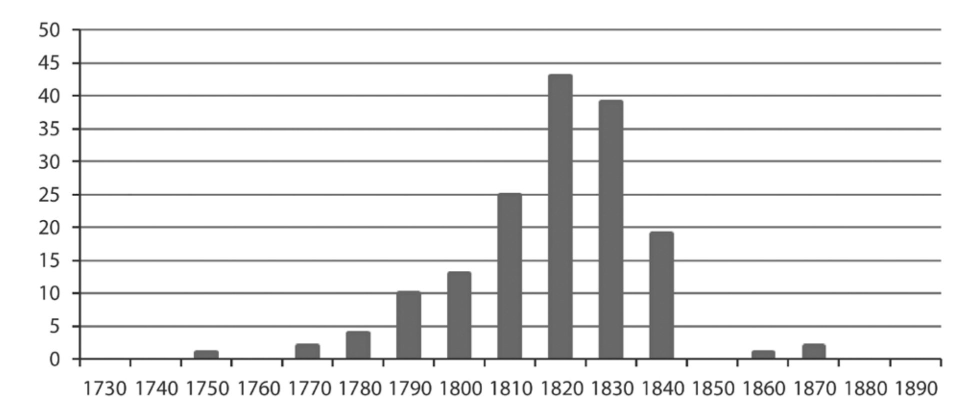


Abb. 24: Anzahl Publikationen in den Jahren 1730–1899 mit den Begriffen «Kuhreihen», «Kühreihen», «Kuhreigen», «kue reien», «Ranz de Vaches» oder «Ranz des Vaches» in Google Books (Stand: Oktober 2016), geordnet in Publikationen pro Jahrzehnt.

singen gehört» habe (Szadrowsky 1868: 335). Es scheint, dass zur Mitte des 19. Jahrhunderts der Kuhreihen sehr wohl in komponierter Form in Liederbüchern vorlag, allerdings kaum in den Bergen gesungen wurde. Offenbar war der Kuhreihen zur Zeit, als Szadrowsky darüber schrieb, nicht mehr populär. Um den «Aufstieg» des Kuhreihens zu einer modischen Musikgattung und seinen «Abstieg» in die Vergessenheit nachzuvollziehen, kann der Wandel anhand der Verwendung des Begriffs näher untersucht werden. Wann der Begriff «Kuhreihen», inklusive der alternativen Schreibweisen und französischen Entsprechungen «Kuhreigen», «Kühreihen», «kue reien», «Ranz de Vaches» oder «Ranz des Vaches», beliebt und in Mode war, kann anhand der Einträge dieser Begriffe in der grössten Datenbank digitalisierter Schriften, Google Books, aufgezeigt werden.[16] (Abb. 24)

In dieser Grafik werden die an- und absteigenden Tendenzen der Verwendung des Begriffs Kuhreihen klar ersichtlich. Der Ausdruck «Kuhreihen», seine französische Übersetzung und alternative Schreibweisen gewannen zu Ende des 18. Jahrhunderts an Bedeutung, in der Zeit zwischen 1810 und 1840 waren sie sehr populär und verloren danach rasant an Bedeutung. Höhepunkt der Kuhreihenpublikationen waren die 1820er-Jahre. Belegt wird auch, dass neben den diskutierten *Kuhreihensammlungen* viele weitere Publikationen erschienen, die den Kuhreihen in irgendeiner Form thematisieren.

Besonders Huber verstand es, diese eigenwilligen Musikformen so aufzubereiten, dass das internationale Bürgertum sie zu schätzen begann. Da seine Kom-

16 Die digitale Texterkennung («optical character recognition», OCR) erfasst nicht alle Schriftarten historischer Texte. Das führt dazu, dass zum Beispiel Rousseaus Publikation des Kuhreihens im *Dictionnaire de musique* 1768 nicht mitgezählt wird.

zurück

positionsweise auch ausserhalb der diskutierten *Kuhreihensammlungen* Alphornmelodik und Jodel verbindet, wird diese nachfolgend noch detaillierter betrachtet. Neben Huber komponierte zeitgleich auch der Appenzeller Johann Heinrich Tobler (1777–1838) Jodellieder und brachte das Alphorn in seine Kompositionen ein.

Alphornmelodik in Jodelliedern von Huber und Tobler

Ferdinand Fürchtegott Hubers Schaffen wurde bereits im Rahmen seiner Alphornkurse (vgl. S. 78) und seiner Bearbeitungen der *Kuhreihensammlungen* von 1818 und 1826 (vgl. S. 98 und 101) beleuchtet. Er komponierte sowohl anspruchsvolle Stücke für professionelle Sängerinnen und Sänger als auch leichter auszuführende Melodien für Kinder- und Laienchöre. Bei einigen seiner Kompositionen liess er sich vom Gesang der Alphirten inspirieren, was er selbst in Bezug auf seine Mendelssohn-Bartholdy gewidmeten *Sechs fünfstimmigen Kuhreihen* (Huber [1845]) beschreibt:

> Ich stand eines schönen Abends auf einem benachbarten Hügel, als tief unter mir von zwei weiblichen Stimmen der mir wohlbekannte Kühreihen der Emmenthaler: «Was kann schöner sein, was kann edler sein als der liebe Küherstamme?» zu mir herauftönte; – kaum war dieser Satz verklungen, als sich zu seiner Wiederholung eine helle jodelnde Tenorstimme vereinigte, der um die höchst einfache Melodie einen lieblichen Kranz sehr wohl dazu passender Jodeltöne schlang; und zu diesem gesellten sich – denn dieses Küherlied ist allgemein bekannt – eine erste und zweite Bassstimme, zwei auf einem nicht fernen Hügel mähende Sennen, so dass ein höchst liebliches fünfstimmiges Lied aus diesem zweistimmigen Satze entstand, das ich natürlich aufnotirte und nach dieser Art und Weise noch einige dazu komponirte; es sind dies die «fünfstimmigen Kühreihen und Schweizerlieder», die ich später hier herausgab und dem Herrn Dr. Mendelssohn-Bartholdy zu dediziren die Ehre hatte […]. (Huber 1863: 14)

Der genannte *Kühreihen der Emmenthaler* befindet sich bereits in der *Kuhreihensammlung* von 1805 als *Küherlied der Emmenthaler* (vgl. S. 93). Vierzig Jahre später veröffentlicht Huber unter demselben Titel *Küherlied der Emmenthaler* eine fünfstimmige Chorkomposition in den genannten *Sechs fünfstimmigen Kuhreihen* (Huber [1845]: 1). Dazu komponiert er einen Jodelrefrain und eine virtuose Jodelstimme zur Verzierung der Liedstrophen. Die Melodie dieser jodelnden Oberstimme basiert teilweise auf der Naturtonreihe und lässt Alphornmusik erahnen (Huber [1845]: 1).

Weitere direkte Bezüge zur Alphornmusik lassen sich in diversen seiner übrigen Kompositionen erkennen.[17] Der Schweizer Musiker und Musikwissenschaftler Walter Rüsch (1906–1983) bezeichnet diese Bezüge als «Alpenmelodik». Rüsch schreibt über Hubers Musik: «Was gibt Ferdinand Hubers Melodien ihren

17 Neben den erwähnten Liedern *Luegit vo Berg u Tal* und *Kühreihen zum Aufzug auf die Alp* können auch die Lieder *Herz, wohi zieht es di* und *Meh dass äbbe!* genannt werden.

eigentümlichen Zauber? Es ist die genial einfache Verwendung der Alphornmusik und ihrer Dreiklangsmotive in seinen Kompositionen» (Rüsch 1934: 785).

Huber übernahm in einigen seiner Kompositionen neben der genannten Dreiklangsmelodik auch die Naturtonreihe. Dieser Einfluss zeigt sich explizit in der Komposition *Heerdenreihen*, welche unabhängig von den *Kuhreihensammlungen* erschien. Das Jodellied *Heerdenreihen* komponiert Huber für eine Singstimme mit Klavier- oder Gitarrenbegleitung, vermutlich zwischen 1817 und 1824 (Huber s. d.).
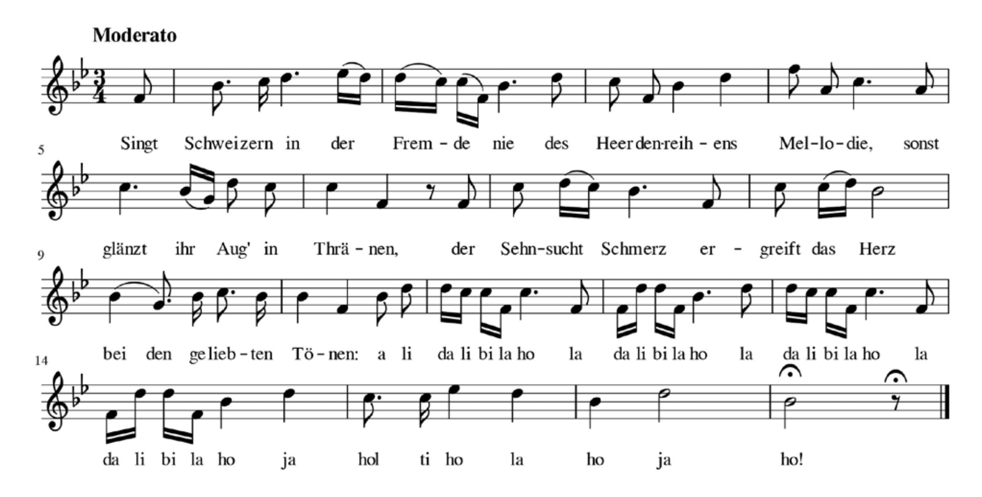


Abb. 25: *Heerdenreihen* von Huber: Singstimme mit 1. Strophe, wie in der Erstausgabe notiert (Transkription d. Verf.).

Der Liedtext des *Heerdenreihen* bezieht sich auf die Wirkung des Kuhreihens, der bei den Schweizer Söldnern im Ausland Heimweh auslöst. Ein Vergleich des Notenmaterials dieses Jodelliedes mit der Tonskala eines Alphorns in B zeigt die Nähe zur Alphornmelodik.
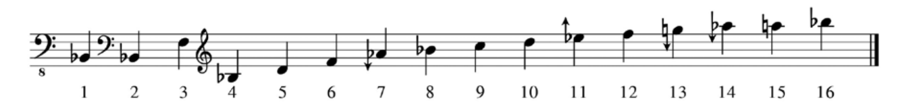


Abb. 26: Skala eines Alphorns in B mit einer Länge von 2,7 Metern.

Die Melodie basiert grösstenteils auf den Tonstufen vom 6. bis zum 10. Naturton. Diese Tonstufen bilden 91 Prozent der ganzen Melodie und sind auf dem Alphorn problemlos spielbar. Der zwölfte Naturton, das f^2, erscheint nur einmal, in Takt 4. Der 11. Naturton, das Alphorn-fa, steht in der Naturtonreihe beginnend mit B_1 zwischen es^2 und e^2. Im *Heerdenreihen* befindet es sich als es^2 in den Takten 1 und 15. Vier von insgesamt 78 Noten können auf dem Alphorn nicht wiedergegeben

zurück

werden,[18] sie liegen auf unbetonten Zählzeiten und könnten bei der Interpretation der Melodie auf dem Alphorn durch andere Naturtöne ersetzt werden.

Der Jodelteil (Takte 10–17) ist ohne Anpassungen auf dem Alphorn spielbar. Eine der frühesten Tonaufnahmen von Alphornmusik, eine Schellackplatte von 1933, belegt, dass der *Heerdenreihen* auf dem Alphorn gespielt werden kann. Der Alphornbläser «B. Hofer» interpretiert die Melodie rhythmisch frei und ersetzt die vier unspielbaren Tonstufen mit benachbarten Naturtönen (Hofer 1933). Bereits zu Hubers Lebzeiten wurde das Stück als Jodellied konzertant aufgeführt, was ein Bericht zum Schweizerischen Musikfest vom 6. bis 9. Juli 1840 in Basel belegt:

> Entzückt wurde das gesammte Publicum durch den trefflichen Vortrag der Sopran-Arie aus den «Jahreszeiten» von Haydn durch Mad. Stockhausen, und hingerissen durch das Schweizerlied: der Heerdenreihen von F. Huber «Singt Schweizer in der Fremde nie des Heerdenreihens Melodie» […]. ([Der verantwortliche Correspondent für die Schweiz] 1840: 68)

Der *Heerdenreihen* ist explizit als Alphornstück reproduzierbar und wird als solches circa hundert Jahre nach dem Kompositionjahr auf dem Instrument wiedergegeben. In anderen Fällen sind nur Ansätze der Alphornmelodik als Stilmittel in den Liedkompositionen erkennbar, zum Beispiel im Jodellied *Meh dass äbbe* (vgl. Wyss 1826a: 81), ebenfalls bekannt unter dem Titel *Wie baas isch mir da obe* (vgl. Schmalz/Krenger 1913: 29). Das Lied wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts berühmt und mehrmals neu vertont. Insbesondere im einleitenden Jodelteil des Originals sind Bezüge zur Alphornmusik am deutlichsten erkennbar. Im Liedteil fallen diese Bezüge zwar weniger deutlich aus, sind aber dennoch ersichtlich. Diverse Kompositionen Hubers weisen derartige motivische Anlehnungen zur Alphornmelodik auf, können aber nicht vollständig auf dem Alphorn gespielt werden. Durch eindeutige Analogien, wie sie in *Heerdenreihen* vorkommen, kann eine Melodie der Alphornmusik zugeordnet werden, doch insgesamt sind solche Stücke in Hubers Schaffen relativ selten.

Anhand Hubers Kompositionen kann somit aufgezeigt werden, wie die Alphornmusik und das Jodeln kompositorisch verbunden wurden. Als Förderer des Alphorns (vgl. S. 78) und als Komponist von Jodelliedern hat Huber einen entscheidenden Beitrag zur musikalischen Verbindung von Alphornmusik und Jodel geleistet. In der Folgezeit inspirierten seine Kompositionen viele Musikschaffende und wurden in verschiedenen Volksliedsammlungen weiter tradiert sowie neu bearbeitet (vgl. Knop 1838, Kühne 1908, Schmalz/Krenger 1913). Sie wirken auf diese Weise bis in die heutige Praxis des Jodelns weiter. Als weiterer Liedkomponist, dessen Werk bis in die heutige Zeit nachwirkt, kann der Appenzeller Johann Heinrich Tobler (1777–1838) genannt werden.

Der aus Wolfhalden (Appenzell Ausserrhoden) stammende Komponist und Lokalpolitiker reiht sich, zusammen mit Huber und Schnyder von Wartensee, unter die ersten Komponisten ein, die sich des Jodelliedes annahmen. Ab 1792

18 Dies sind die zwei Noten *a*′ in Takt 4 und das *g*′ in den Takten 5 und 9.

arbeitete Tobler als Modelstecher in Speicher, ausserdem von 1798 bis 1803 als Sekretär des Distriktgerichts Teufen. Ab 1819 war er Mitglied der St. Galler Singgesellschaft «zum Antlitz» und 1824 Gründungsmitglied des Appenzeller Sängervereins (Fuchs 2012: o. S.). Bekannt wurde Tobler insbesondere als Komponist und Herausgeber von Liedersammlungen sowie als Publizist und Dichter. Als Autodidakt komponierte er zahlreiche Gesellschaftslieder, die er teilweise im Selbstverlag drucken liess. Seine 1825 publizierte *Ode an Gott*, nach einem Gedicht von Karoline Rudolphi, wurde 1877 posthum offizielles Ausserrhoder Landsgemeindelied und ist bis heute die bekannteste Komposition aus seiner Feder (Fuchs 2012: o. S.).

Toblers Vertonungen von Texten Schweizer Dichter enthalten einzelne musikalische Zitate des Alphorns. Der Schlussteil des Liedes *Der Alpenwanderer*, nach einem Text von Kaspar Schiesser (Tunger 1989: 166), erinnert stark an Alphornmusik. Der Liedtext lautet entsprechend: «[…] wo Alphörner erklingen und hehre Gestalten entstehn, hinauf […] in die Berge, hinauf […] in die Höhn» (Tobler 1835: 12). Der kurze, vierstimmige Schluss besteht aus den folgenden vier Takten:
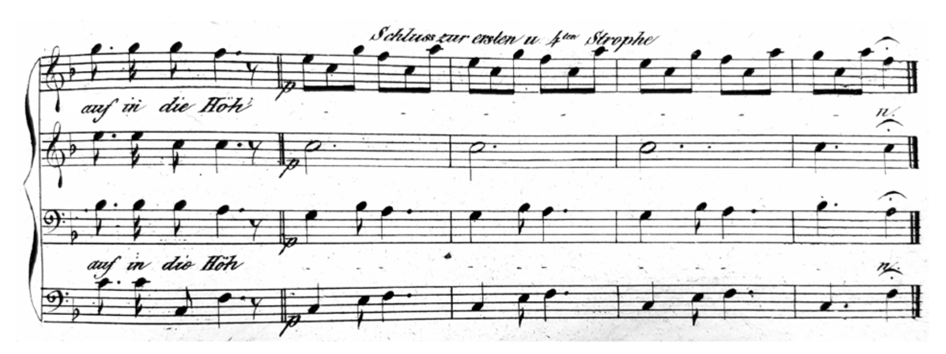


Abb. 27: Von der Alphornmelodik inspirierter Schluss von Toblers Lied *Der Alpenwanderer* (Tobler 1835: 15).

Das sich wiederholende eintaktige Motiv in der ersten Stimme entspricht einem Hornsignal, das allerdings auf einem Alphorn (in C) nur schwer spielbar wäre. Des Weiteren verlangt das Stück die ekmelischen Noten f^2 (Naturton 11) und a^2 (Naturton 13). Das legt die Vermutung nahe, dass die Melodie nicht für Alphorn vorgesehen war, sich aber klangästhetisch daran orientiert. Die Begleitung besteht aus einem Bordunklang in der zweiten Stimme (auf c^2, 2. Tenor) und aus kurzen, repetitiven Rufmotiven in der dritten und vierten Stimme (Bässe). Die Notation suggeriert, dass die letzten vier Takte auf die Silbe «Höhn» gejodelt werden.

Toblers *Appenzeller Sennenlied* von 1837 verbindet den Kuhreihen mit dem Jodel. Tobler griff in diesem Jodellied auf den Text des Appenzeller Kuhreihens zurück (*kue reien*, vgl. S. 50) und fügte in die Melodie des Kuhreihens einen Jodelteil ein (auf den Notenzeilen 7 und 8 in Abb. 28):

zurück
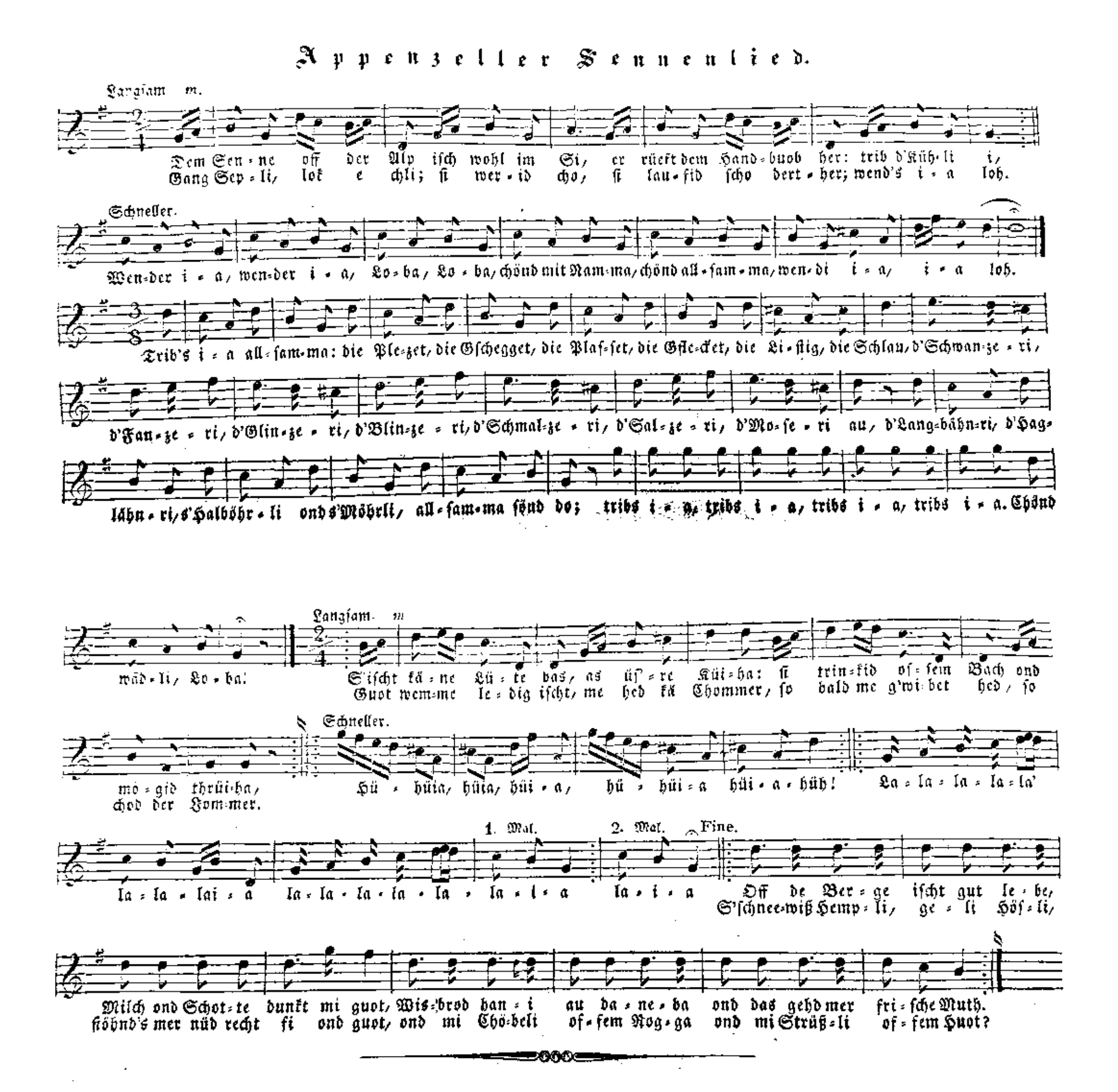


Abb. 28: *Appenzeller Sennenlied* mit Jodelteil auf der zweiten Seite (Tobler 1837: 15–16).

Die Melodie in Toblers *Appenzeller Sennenlied* klingt anders als diejenige von Brogerins Kuhreihennotation (1730, vgl. S. 50) und kann zu grossen Teilen auf dem Alphorn gespielt werden. Der Jodelteil mit einem Tonumfang einer Undezime (d^1–g^2) wurde höchstwahrscheinlich mit Stimmregisterwechsel gesungen und die vierte Tonstufe (cis^2) ist im Jodelteil in den ersten vier Takten um einen Halbton erhöht. Von diesem Lied machte Sichardt etwa hundert Jahre später eine Tonaufnahme (Sichardt 1936a: 1F) und bezeichnete sie als *Appenzeller Kühreihen* (Sichardt 1939: 170). Allerdings jodelte die Jodlerin, Sophie Brunner, auf dieser Aufnahme einen eigenen, anderen Jodelteil.

Durch Tobler wurde in den 1830er-Jahren das Jodellied in der Ostschweiz bekannt. In mehreren seiner Kompositionen übernahm er Teile des Appenzeller Kuhreihens und stärkte damit den Zusammenhang zwischen Kuhreihen und Jodel. Das Alphorn spielte damals in der Ostschweiz im Vergleich mit dem Berner Oberland, wo Huber von 1817 bis 1824 wirkte, eine kleinere Rolle, dennoch finden sich in Toblers Jodelliedern vereinzelte Erwähnungen des Alphorns im Text und in einem Fall erinnert ein Ausklang an Alphornmelodik (vgl. Abb. 27).

Hinweise zum Kuhreihen als ursprüngliche Musik, die Alphorn und Jodel beeinflusst hat, zeigen Parallelen mit Informationen über den Betruf, da zwischen diesen alpwirtschaftlichen Ausdrucksformen sowohl funktionale als auch musikalische Gemeinsamkeiten bestehen. Die Mehrdeutigkeit der Quellen zum Kuhreihen (vgl. S. 43) besteht ebenso im Fall des Betrufs, für den in der Literatur auch die Bezeichnungen «Alpsegen», «Hirtensegen» und «Sennenspruch» verwendet werden.

zurück

Der Betruf als Schnittstelle zwischen Alphornmusik und Jodel

Die ersten literarischen Hinweise auf die Existenz des Betrufs in der Schweiz stammen aus dem 18. Jahrhundert (Kappeler 1767: 11), ab dem späten 19. Jahrhundert sind kontinuierlich Belege vorhanden und seither bleibt er seiner Primärfunktion als Apotropäum[1] treu. Darin besteht gemäss Baumann (1976: 82) eine Differenz zum Jodel und zum Kuhreihen:

> Das Paradigma «Jodel» wird […] durch Hinweise und Querverbindungen auf Kuhreihen und Betruf eine Vertiefung erfahren, da der Betruf – vielleicht gerade des hohen Tabu-Gehaltes wegen – die Entwicklung zum Folklorismus nicht durchgemacht hat. […] Somit haben wir neben den primär- und sekundärfunktionalen Jodeln, Kuhreihen und Betruf als weiteres anschauliches Material zum Problem der Tradierung: einmal das *Abreissen der Tradition* (Kuhreihen), einmal das *primärfunktionale Weiterbestehen* des Betrufs aufgrund nicht oder wenig veränderter Lebenswelten im Alpwesen, und schliesslich die mögliche *Umfunktionalisierung des Jodels* zum ästhetischen Mittel nach «Verlust» oder Aufgabe des primären bäuerlichen Daseins. (Baumann 1976: 82, Hervorhebungen im Original)

Der ritualisierte Betruf wird heute in den Schweizer Alpen im täglichen Leben der Sennen und Hirten in seiner ursprünglichen Funktion als Verbindung zu christlichen und metaphysischen Mächten weitergeführt. Er besteht aus einer festgelegten Abfolge talgerichteter, rezitativartiger Rufe durch eine Einzelperson zur Abendzeit. Die Funktion des Anrufens übernatürlicher Mächte als präventive Schutzmassnahme für Alp und Vieh ordnen einige Volkskundlerinnen und Volkskundler auch dem Alphorn zu. Der Zürcher Professor für Volkskunde Richard Weiss (1907–1962) schrieb 1945: «Die magisch verstandene Bannwirkung, welche noch heute von den Älplern den weithintragenden Worten des Alprufes zugeschrieben wird, musste einst auch dem Schall des Alphornes zukommen» (Weiss 1945: 223). Szadrowsky verfasste in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Beschreibung des Alphornklangs, in der er dessen Bedeutung als Apotropäum hervorhebt (Szadrowsky 1868: 303): «Wenn die geheimnisvollen Geister des Echos auf seinen Ruf geweckt werden und die Luft mit ihren vielfach verschlungenen Tonwellen erfüllen, feiert das Alphorn den Triumph seiner Bestimmung», und der Berner Landwirtschaftsprofessor Felix Anderegg (1836–1911) beschrieb um die Jahrhundertwende den Einsatz des Alphorns zum Abendgebet: «In einigen katholischen Gebieten wird das Alphorn regelmässig dreimal des Abends von der Alp herab als Zeichen zum Abendgebet geblasen. An günstigen Orten wird

1 Griechisch: ἀποτρόπαιος, «abwehrend». Apotropäische Handlungen werden vollzogen, um Geister oder Dämonen abzuwehren und um Unheil abzuwenden.

es bis auf eineinhalb Stunden weit noch hörbar» (Anderegg 1899: 781). Die These um das Alphorn als Apotropäum entwickelte Bukofzer weiter. In seinem Aufsatz *Magie und Technik der Alpenmusik* (Bukofzer 1936), der neben dem Betruf auch den Ursprung des Kuhreihens und der Alphornmusik thematisiert, beschrieb er die Funktion des Alphorns beim Alpsegen folgendermassen (Bukofzer 1936: 206): «Das Hauptinstrument zur Erzeugung des Tonzaubers ist das Alphorn, das nicht nur in den deutschen Mittelgebirgen nachweisbar ist […]». Er erklärt die magische Funktion des Alphorns durch den Brauch, das Alphorn zur Abenddämmerung zu blasen:

> Es handelt sich um einen *Übergangsritus*, der die Gewähr für den ungestörten Auf- und Niedergang der Sonne leisten soll. Der volle Ton des Alphorns hat dabei eine doppelte Funktion: er soll nicht nur die bösen Geister scheuchen und bannen, sondern muss möglichst lange ausgehalten und wiederholt werden, so lange bis der gefährliche Hiatus, der den ersten Zustand vom zweiten noch nicht erreichten trennt, durch das Kontinuum des Tones überbrückt ist. (Bukofzer 1936: 207, Hervorhebung im Original)

In einem etwas später veröffentlichten Artikel über das Alphorn verknüpfte auch Klier (1937) das Alphorn mit dem Alpsegen. Die beiden Artikel Bukofzers und Kliers stehen aber in ihrer Aussage in keinem Zusammenhang, obwohl Klier ebenfalls auf den Bannzauber als ursprüngliche Funktion der Alphornmusik hinweist:

> Das mächtige Alphorn diente ursprünglich dazu, mit seinen weithallenden Tönen die Feinde und auch die bösen Geister zu erschrecken und abzuwehren. […] Auf schweizerischen Almen wurde bei Eintritt der Dunkelheit das Alphorn geblasen und der Alpsegen gesungen. (Klier 1937: 526)

Klier erwähnt zudem ein Wurzhorn in Lavant in Osttirol, das anstelle von Kirchenglocken verwendet und «in Not und Bedrängnis geblasen» wurde (Klier 1937: 527). Gemäss Fritz Frauchiger (1941: 126) sprach die Bergbevölkerung dem Alphorn primär die Kraft zu, den gefährlichen Übergang vom Tag zur Nacht zu überbrücken. Er weist darauf hin, dass die gleiche Wirkung entfaltet wird, wenn das Instrument den gerufenen Alpsegen imitiert. Alle zitierten Autorinnen und Autoren vermuten, dass die Funktion des Alphorns als Betrufinstrument bereits in früheren Jahrhunderten bestand. Der deutsche Musikwissenschaftler Walter Salmen (1926–2013) sah die Funktion des Alphorns in der Abwehr von Gefahren bereits in den Hirtendarstellungen des 16. Jahrhunderts. Er schrieb in seiner Monografie *Musikleben im 16. Jahrhundert*:

> Besondere Beachtung fand und findet bis heute das Blasen von Alphörnern in der Schweiz. Hier bedienten sich die Älpler dieses weithin hallenden Gerätes sowohl als Heulrohr zur Abwehr von Gefahren, beispielsweise von wilden Tieren, oder um das Eingreifen überirdischer Mächte zu erwirken, als auch zum instrumentalen Betruf am Abend von den Maiensässen und Almen herab in die Täler, wobei der Segen so weit reichen sollte wie der Klang. (Salmen 1976: 56)

Bremberger und Döll (1984: 67) merken kritisch an, dass es sich bei Zeugenberichten, die den Betruf auf einem Instrument dokumentieren, nicht um Alphörner, sondern «um Follen handelte, von denen die fremden Beobachter meinten, es

zurück

seien Alphörner».[2] Diese Vermutung wird durch einen anonymen Bericht in der *Gotthard-Post* (1895: Beilage) gestützt:

> […] doch war der Senn so fröhlich, wie es wenige Menschen sind. Als es dunkel war, stieg er auf die Anhöhe und blies in ein Alphorn, vielmehr er rief mit halb singender Stimme eine Bibelstelle, den Anfang des Evangeliums Johannis, hinein, dass es weithin in die Berge schallte, und von einer weit entfernten Alp kam derselbe Gesang als Antwort. ([s. n.] 1895: Beilage)

Die Angabe, dass der Senn den Betruf durch das Alphorn sang, kann entweder so erklärt werden, dass die Folle als Alphorn missverstanden wurde, oder so, dass der Senn wirklich durch das Horn sang, um seine Stimme für das Ritual zu verstärken oder zu verfärben.[3] Staehelin schrieb über die Bedeutung der Reichweite des Betrufs und verband diese mit dessen Text sowie der Wirkung auf die Kuhherden:

> Noch heute bezeugen die vor den Mund gehaltenen Hände des Sennen und die Verwendung der Folle beim Rufen des Alpsegens, wie wichtig diese Lautstärke ist. Das ist natürlich nicht blosser Zufall oder reine äusserliche Verzierung dieses Brauches, sondern spiegelt eine beim Alpsegen ganz wesentliche Vorstellung wider, nämlich diejenige, dass der Alpsegen wirksam ist, so weit er hörbar dringt, so weit sein Schall das Gebiet der Alp deckt. Von hierher erklärt sich, warum der Senne so sehr auf möglichste Lautstärke beim Rufen des Alpsegens dringt, und von hier her wird, wie schon angedeutet, namentlich auch die Lobe-Anrufung «nämmt all Schritt und Tritt in Gottes Name» verständlich: diesen Schritt und Tritt soll die angesprochene Kuhherde nehmen, um in die akustische Reichweite und damit in den Schutz des Alpsegens zu gelangen. (Staehelin 1982: 20)

Über die weite Ausbreitung des Alphornschalls kann eine Verbindung zur apotropäischen Funktion und damit zum Betruf, der möglichst weit schallen soll, hergestellt werden. Der Obwaldner Archivar August Wirz (1914–1984) vermutet, dass der Betruf auf den Alpen die Kirchenglocken ersetzt, und stellt den Bezug zwischen Alphorn, Betruf und Glocken her. Zusätzlich wird gemäss Wirz der Betruf «nicht nur gerufen, sondern auch mit dem Hirtenhorn geblasen» (Wirz 1943: 156). Wirz zitiert diesbezüglich aus dem Almanach *Alpenrosen* von 1894 über eine Ermahnung an die Gemeinde Winterthur: Sie möge der Gemeinde Gundetschwil eine benötigte Glocke machen lassen, «damit sie das bisher unanständige Blasen mit dem Kuhhorn» (Wirz 1943: 164) einstellen könne. Der Luzerner Germanist Alfons Müller-Mahrzohl (1922–1997) vergleicht die Wirkung von Betruf, Glocken und Alphorn in Graubünden: «im Volksempfinden hatten der Betruf und die Glocken die gleiche Wirkung: Ihre Schwingungen ziehen […] einen magischen Bannkreis. Anzufügen bleibt, dass an einigen Orten anstelle des Betrufs das Alphorn geblasen wurde» (Müller-Mahrzohl, zit. nach Bolli 2005: 73).

---

2 Um die Reichweite des Schalls zu erhöhen, wird ein Milchtrichter verwendet, «auch Folle genannt, durch den der Schall megaphonartig erweitert wird, um dadurch dem Betruf eine grössere Ausdehnung zu geben» (Wyss 2007: 322).

3 Eventuell rief er dabei in den Becher des Alphorns und nicht in das Mundrohr.

In Gebieten, in denen das Alphorn geblasen und der Betruf abends gesungen wurde, erscheint eine instrumentale Ausführung des Betrufs daher naheliegend.

Der Appenzeller Volkskundler Anton Josef Wyss beschreibt in der neuesten und bislang umfassendsten Publikation über den Betruf die Möglichkeit, auf dem Alphorn die gleiche magische Wirkung zu erzielen wie beim gesungenen Betruf (Wyss 2007: 264). Unabhängig davon, ob das Alphorn als apotropäisches Instrument eingesetzt und ob der Alpsegen darauf gespielt wurde, haben sich diese Vermutungen im 20. Jahrhundert in einigen Fällen auf die Praxis ausgewirkt. Der Betrufforscher Armin Breu[4] beschreibt eine Einführung des Betrufs zusammen mit dem Alphornblasen auf Initiative des katholischen Bauernverbandes in Mosnang (St. Gallen):

> In Mosnang [...] wurde der Betruf und das Alphornblasen in einem eindrucksvollen Volksfest wieder feierlich eingeführt. [...] In einer liedumrahmten Abendfeier erklangen erstmals der fromme Betruf und heimelige Alphornmelodien über die Hügel unserer Gemeinde [...]. Der Präsident des kath. Bauernverbandes und Herr Pfarrer Dudle hielten drei kurze Ansprachen, die auf den Sinn und die Bedeutung des Alpsegens, des Betrufes und des Alphornblasens hinwiesen. (StaUR P-224 349-5)

Ob es sich in Mosnang um eine Wiedereinführung handelte oder ob im Kanton St. Gallen 1950 zum ersten Mal Betruf und Alphorn zusammen erklangen, sei dahingestellt. In den erwähnten Ansprachen von Pfarrer Dudle und vom Bauernverbandspräsidenten werden Beziehungen zwischen Alphornblasen und Betruf auch in neuerer Zeit hergestellt. Die Verwandtschaft von Kuhreihen, Betruf, Jodel und Alphorn kann durch musikanalytische Analogien und Übernahmen bestätigt werden.

Ähnlichkeiten in Form und Motivik von Betruf und Alphornweisen

Staehelin (1982: 12) teilt den Betruf formal in sechs Abschnitte ein. Er beginnt mit dem «Scheuchruf», der sich aus Silben zur Abwehr von Geistern zusammensetzt (zum Beispiel «Ho ho ho ho»); es folgt der «Lobe-Ruf», in dem, analog zu einigen Kuhreihen, nur das Wort «Lobe» gerufen wird. Darauf folgt der «Ave-Maria-Ruf», gefolgt vom «Heiligen-Katalog», einer Aufzählung von Schutzheiligen, und dem «Tier-Katalog», einer Aufzählung von Raubtieren, vor welchen Schutz gesucht wird (Staehelin 1982: 16). Der Betruf endet laut der Aufstellung Staehelins mit freien Zusätzen, beispielsweise aus dem Johannesevangelium (Staehelin 1982: 17). Einige Betrufe enthalten nicht alle Formteile und ihre Abfolge kann variieren. Eine Parallele zur Form des Kuhreihens nach Sommer (2013: 33, vgl. S. 61) besteht in der Entsprechung der Scheuch-, Lobe-, und Ave-Maria-Rufe mit

4 Breus Lebensdaten konnten nicht ermittelt werden. Seine Nachforschungen befinden sich im Nachlass Breu im Staatsarchiv Uri.

zurück

dem Invokationsteil des Kuhreihens sowie der Entsprechung des Heiligen- und des Tier-Katalogs mit dem Reihenteil.

Eine der ersten Aufzeichnungen eines Betruftexts stammt aus der Pilatusregion und wurde von Kappeler (1767: 11) notiert. Tabelle 2 zeigt die entsprechenden Textabschnitte gemäss Staehelins Bezeichnungen (1982: 7) geordnet.

Tab. 2: Betruftext von Kappeler, entsprechend Staehelins formalen Kategorien eingeteilt

Betruftext	Formteil
+ Ho-ho-ho-oe-ho-ho-oe-ho-ho.	Scheuchruf
Ho-Lobe-ho-Lobe, nemmet all tritt in Gottes namen Lobe: ho-Lobe	Lobe-Ruf
nemmet all tritt in unser Lieben Frauen namen Lobe:	
Jesus! Jesus! Jesus Christus,	Ave-Maria-Ruf
Ave Maria, Ave Maria, Ave Maria.	
Ach Lieber Herr Jesus Christ,	
behut Gott allen Leib, Seel, Ehr, und Gut,	
was in die Alp gehoeren thut.	
Es walt Gott und unsere herz liebe Frauw;	Heiligenkatalog
Es walt Gott, und der heilig Sant Wendel;	
Es walt Gott, und der heilig Sant Antonj;	
Es walt Gott, und der heilig Sant Loy.	
Ho-Lobe nemmet all Tritt in Gottes Namen Lobe +	Lobe-Ruf

Quellen: Kappeler (1767: 11); Staehelin (1982: 12).

Die ersten zwei Textzeilen dieses Betrufs enthalten durch die jodelähnlichen Silben und das Wort «Lobe» strukturelle Bezüge zu Jodel und Kuhreihen. In diesen strukturellen Ähnlichkeiten sieht auch Sommer eine Verbindung der ersten Takte des Kuhreihens («Invokationsteil») zum Betruf (Sommer 2013: 21). Im mittleren Teil des Betrufs werden Heilige und in einigen Fällen wilde Tiere aufgezählt, was mit der Aufzählung von Kuhnamen in Kuhreihen korrespondiert.

Ähnlichkeiten zu Alphorn- und Kuhreihenmusik können ebenso in der Melodik der Betrufe nachgewiesen werden. Die meist zwei- bis fünftönigen Skalen der Betrufe decken sich tonal mit den Möglichkeiten des Alphorns (Wyss 2007: 264). Brăiloïu sieht indessen die Beziehung zur Alphornmusik ausschliesslich im Vorkommen des Alphorn-fa im Betruf: «the Swiss Betruf uses it [Alphorn-fa] in a systematic fashion, but in other respects any instrumental character is missing from this psalmodic recitation» (Brăiloïu 1984: 111).

Die Analyse eines Betrufs aus Obwalden (Wyss 2007: 95) soll die musikalische Beziehung zum Kuhreihen und zur Alphornmelodik aufzeigen. Um die folgende Notation mit der Melodik des Alphorns vergleichen zu können, muss sie um einen
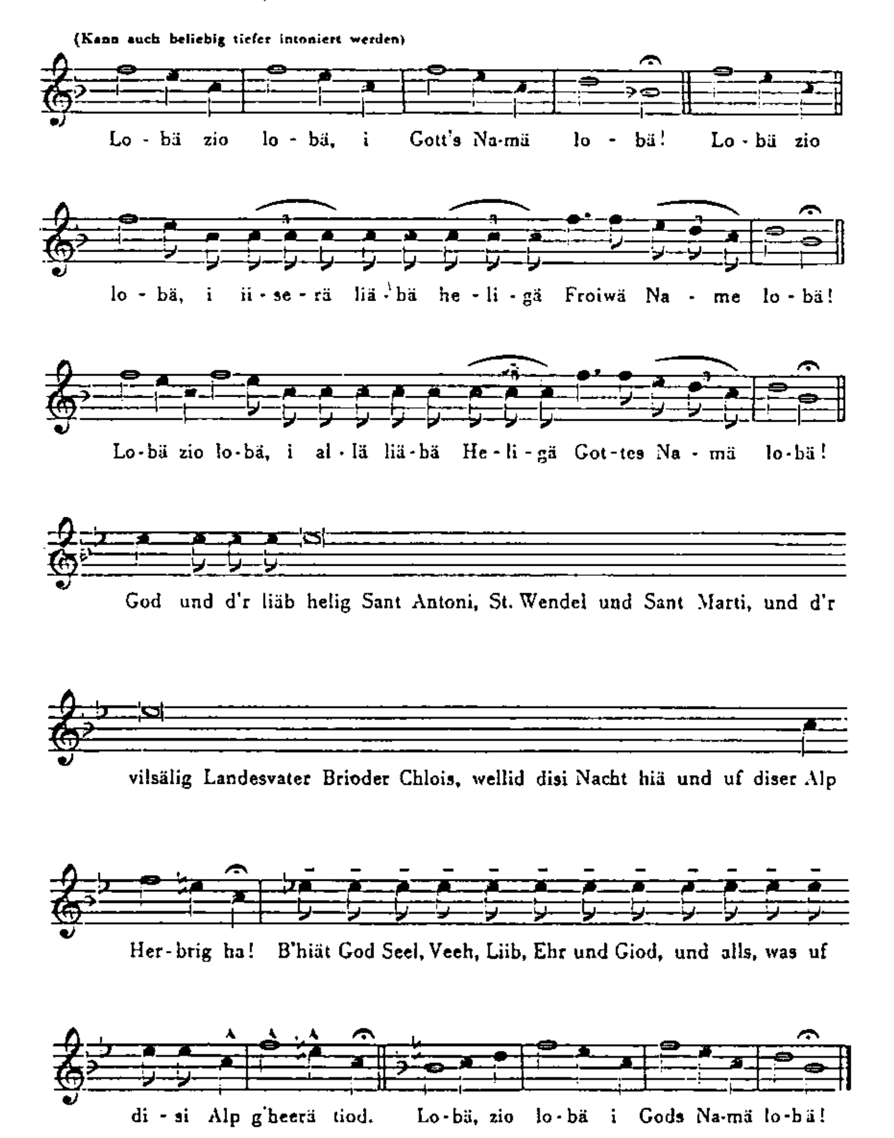


Abb. 29: *Betruf aus Obwalden* (Wyss 2007: 95). Diese Aufzeichnung erhielt Wyss per Brief vom katholischen Pfarramt Sarnen im Jahr 1993 ohne nähere Angaben zur Herkunft (Wyss 2007: 354).

zurück

Ganzton höher als notiert gelesen werden. Übertragen auf die gängige Notation für das Alphorn wäre der Schlusston c^2 und der Anfangston g^2. (Abb. 29)

Dieser Betruf aus Obwalden besteht aus einer Skala von fünf Tonstufen: b^1, c^2, d^2, e^2 (bzw. es^2 im zweiten Teil) und f^2; auf das Alphorn übertragen entspricht dies den Naturtönen acht bis zwölf. Die vierte Tonstufe der Skala, auf dem Alphorn das Alphorn-fa, wird sowohl als Quarte (es^2) wie auch als übermässige Quarte (e^2) notiert. Wie bereits anhand der Notationen von Kuhreihen diskutiert (vgl. S. 90), könnte dies dem Alphorn-fa entsprechen: Die Tonstufe wird, abhängig vom tonalen Kontext, entweder einen Halbton höher oder einen Halbton tiefer notiert, spezielle Versetzungszeichen für die Intonation der Naturtonreihe werden nicht verwendet. Dieser Betruf enthält verschiedene «Lobe»-Rufe sowie einen Heiligenkatalog im mittleren Teil und entspricht somit teilweise der formalen Einteilung gemäss Staehelin (1892: 12). Die langsame Einleitung und der bewegte Mittelteil sind wiederum mit der Aufteilung des Kuhreihens in Invokation und Reihenteil vergleichbar (Sommer 2013: 33).

Das Schlussmotiv im «Lobe»-Teil (in der Folge: «Lobe»-Motiv) entspricht einer absteigenden Melodie, die das Alphorn-fa als Durchgangsnote enthält. Dieselbe melodische Wendung kommt in einigen überlieferten Kuhreihennotationen vor. Das «Lobe»-Motiv erscheint in der einleitenden Invokation des Betrufs aus Obwalden zweimal verkürzt (Takte 1–2) und endet dann in vollständiger Form auf dem Grundton (Takte 3–4, vgl. Abb. 29). Das entsprechende Motiv aus überlieferten Kuhreihen dient als Vergleich:
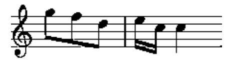


Abb. 30: Motiv aus Rousseau (1768: Anhang).
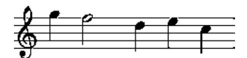


Abb. 31: Motiv aus Rhaw (1545a: 84).
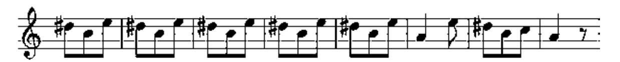


Abb. 32: Sequenz aus Zwinger (hier der Lesbarkeit halber zit. nach Sommer 2013: 47) mit dem «Lobe»-Motiv in den letzten drei Takten.

Andere, vergleichbare Notationen von Betrufen aus Obwalden können bei Schering (1901: 669) und Gassmann (1936: 74) gefunden werden. Die Analyse all dieser Notationen zeigt, dass Betrufe und Kuhreihen formale und motivische Gemeinsamkeiten aufweisen, gemäss Schering (1901: 671) liegt der Unterschied einzig darin, dass der Text der Kuhreihen einen weltlichen und der Text des Betrufs einen religiösen Inhalt vermittelt.

Naturtonreihe im Betrufjodel

Die angeführten Analysen der Betrufe vom Pilatus (vgl. S. 115) und aus Obwalden (vgl. S. 116) zeigen unverkennbare Analogien zu den Kuhreihen. Auch wenn der Betruf in diesen Text- und Musiknotationen wahrscheinlich keine Registerwechsel verlangt, lässt sich eine Verbindung zu einigen Naturjodelmelodien aufzeigen. Der Lehrer und Komponist Heinrich Leuthold wählt in seinem Buch *Der Naturjodel in der Schweiz* als Beispiel für die Jodelkategorie «Singjodel» (Leuthold 1981: 65) einen *Betrufjodel*:

> Ein typischer Jodel dieser Art ist die als «Betrufjodel» bekannte Melodie aus den Unterwaldnerbergen. Man beachte den Namen «Betruf», verwechsle die Melodie aber nicht mit einem wirklichen Betruf [...] Die Betrufjodel-Melodie wurde gelegentlich schon auf einem Horn geblasen, während gleichzeitig der Senn mit dem Betruf den Segen auf die Alp herabrief. (Leuthold 1981: 66)
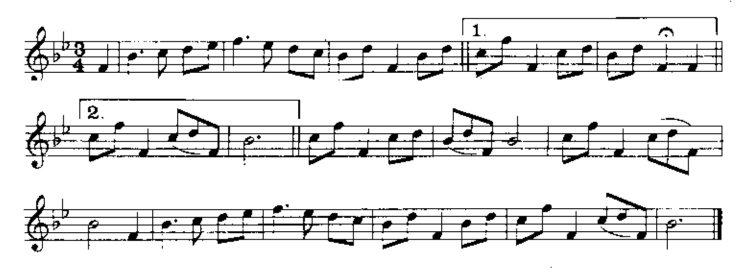


Abb. 33: Betrufjodel aus Unterwalden (Leuthold 1981: 66).

Die Melodie des *Betrufjodel* basiert vollständig auf der Naturtonreihe. Die Melodie verwendet die Tonstufen zwischen dem sechsten und dem 12. Naturton und ist ohne grössere Schwierigkeiten auf dem Alphorn spielbar. Sommer (2013: 111) hat diesen Jodel in die gängige Notation für Alphorn transponiert.

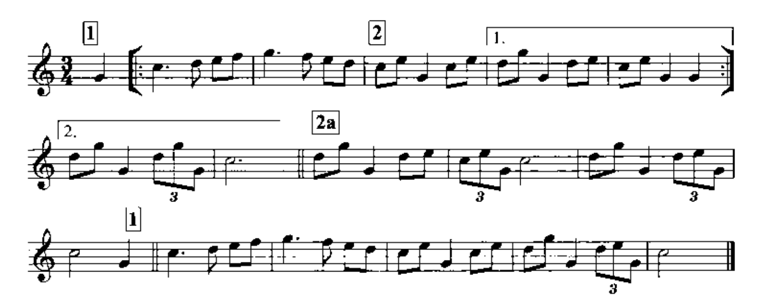


Abb. 34: *Betrufjodel* aus Unterwalden, gesetzt für Alphorn durch Sommer (2013: 111).

zurück

Die ausschliessliche Verwendung der Naturtonreihe in diesem als Imitation eines Betrufs verstandenen Jodel legt die Übernahme einer Alphornmelodie nahe. Der *Betrufjodel* vereinigt somit in seinen wenigen Takten das Jodeln, den Betruf und die Alphornmusik.

Wie der *Betrufjodel* enthält auch der heute in Unterwalden oft gesungene, dreiteilige *Bätruef-Juiz* der Jodlerin Anni Wallimann das aus dem Betruf bekannte «Lobe»-Motiv in Teil B, Takte 2, 7 und 8. (Abb. 35)[5]

Teil A des *Bätruef-Juiz* baut fast vollständig auf der Naturtonreihe auf (Ausnahme: Note e^1) und könnte auf dem Alphorn wiedergegeben werden (Tonumfang: 5. bis 12. Naturton). Teil B besteht aus der typischen Betrufmelodik mit dem «Lobe»-Motiv (vgl. S. 117). Auf das Alphorn übertragen müssten die tief gesetzten «Lobe»-Rufe um eine Oktave höher transponiert werden. Die Jodelteile zwischen den «Lobe»-Rufen in Teil B bestehen aus grossen Intervallen, die auch auf dem Alphorn unverändert spielbar sind. Teil C erinnert hingegen anfänglich nicht an Alphornmusik, erst in den letzten sechs Takten kehrt die Melodie wieder zur typischen Alphorn- und Betrufmelodik zurück.

Die Sammlung *Switzerland Archives of Folk Music* von Brăiloïu (2009) enthält ein Stück namens *Alpsegen*, auf einem Alphorn solistisch vorgetragen. Brăiloïu schrieb über das Stück, das in den 1940er-Jahren aufgenommen wurde:

> Our improvisation, whose solemnity is characteristic of the instrument, carries a title that may give rise to a misunderstanding: «alp blessing». The latter term generally refers to the *Betruf*, i. e. the evening prayer recited by catholic cowherds. The present piece could have had the meaning of an evening prayer, played on an alphorn. As exemplified by our recording, the melody thus produced is always of slow movement. (Brăiloïu 2009: 47)

Brăiloïu erklärt, dass der Titel der Aufnahme auf den Betruf verweist, der üblicherweise vokal rezitiert wird, und führt weiter aus, dass das vorliegende, auf dem Alphorn gespielte Stück wahrscheinlich die Funktion eines vokalen Alpsegens als Abendgebet innehatte. (Abb. 36)

Die Tempoangaben und die Notenlängen sind grobe Richtwerte für diese metrisch sehr frei vorgetragene Melodie. Die Atemzeichen verstehen sich als Atempausen, in welchen das Echo auf der Aufnahme gut vernommen werden kann. Das Stück wurde demnach an einem Platz mit viel Echo, zum Beispiel nahe einer Felswand, aufgenommen. Besonders zum Ausdruck kommt das nachgespielte Echo am Schluss des Alpsegens durch die differenzierte Dynamik, die im Kontrast zu der konstant hohen Lautstärke des Betrufens steht. Das für viele Betrufe typische «Lobe»-Motiv kommt in diesem Alpsegen nicht vor.

5 Notation mit freundlicher Genehmigung von Edi Gasser.

Dirigenten-Notiz

Bätruef-Juiz

Anni Wallimann

A

B

Lo - bä zue lo bä, i Gotts Na-mä lo - bä!

Lo - bä zue lo - bä, i Gotts Na-mä lo - bä!

C

Abb. 35: *Bätruef-Juiz* von Anni Wallimann, notiert von Edi Gasser.

zurück
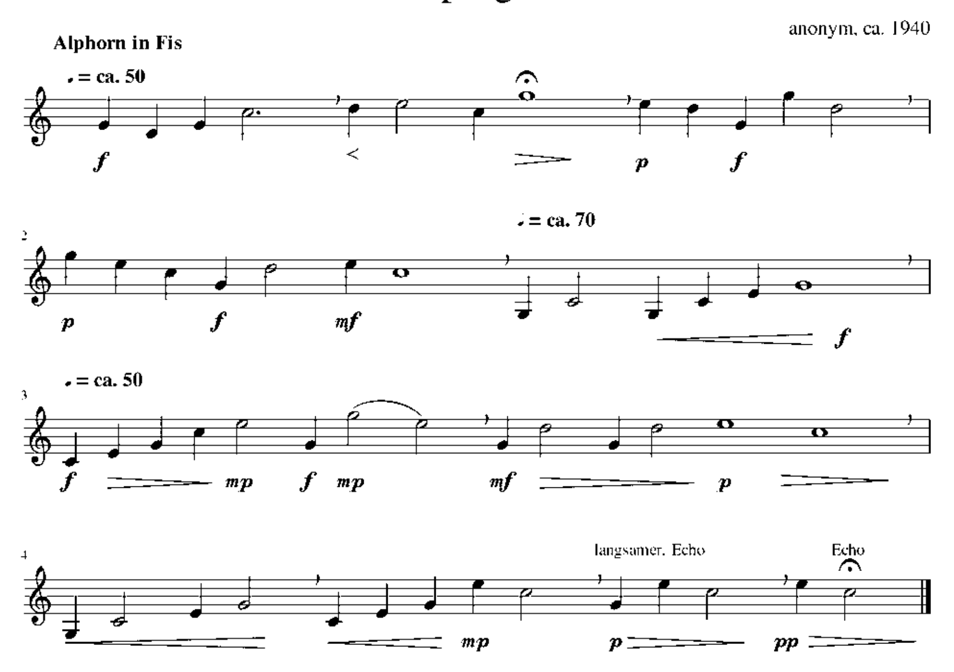


Abb. 36: *Alpsegen* aus der Sammlung Brăiloïus (2009) (Transkription d. Verf.).

Fazit

Der Betruf gehört zur musikalischen Tradition der Schweizer Bergregionen und wird parallel zur Alphornmusik, zum Jodel und zum Kuhreihen noch heute praktiziert. Anhand diverser Quellen kann belegt werden, dass der Betruf neben der vokalen Ausführung auch auf dem Alphorn geblasen wurde, was die tonalen und motivischen Analogien von Betruf, Kuhreihen und Alphornmelodik erklärt (vgl. S. 115 und 118). Die Hypothese, dass im Betruf die ursprüngliche Funktion des Alphorns liegt, kann nicht bewiesen werden, obwohl die Wiedereinführung des Alpsegens auf dem Alphorn in verschiedenen Gebieten der Schweiz diese stützt. Heute wird der Betruf auch im Kontext von volksmusikalischen Alphorn- und Jodeldarbietungen gerufen, so geschehen am Eidgenössischen Jodlerfest 2017 in Brig.

Entwicklungen für und wider eine musikalische Beziehung von Alphorn und Jodel

Während sich private Vereine und Personen zu Beginn des 19. Jahrhunderts bemühten, den «Volksgesang» und das Alphornblasen zu beleben, beeinflussten bestimmte wirtschaftliche und gesellschaftliche Veränderungen die kulturelle Entwicklung. Von diesen Veränderungen wirkten sich insbesondere das Aufkommen und die Verbreitung des Chorwesens, die stark zunehmende Zahl der Touristen und das allgemeine Interesse am Tiroler Bühnenjodler auf die Jodel- und Alphornkultur der Schweiz aus.

Im frühen 19. Jahrhundert, als die Schweizer Kuhreihen ihren Einzug in die Musiksalons Europas hielten, formierten sich die ersten Gesangsvereine und Laienchöre in der Schweiz, in Österreich und in Deutschland. Als wegweisende Person in der Schweiz gilt der Komponist und Musikpädagoge Hans Georg Nägeli (1773–1836). Nägeli lernte von Lavater, sympathisierte mit den Ideologien der Helvetischen Gesellschaft und bewunderte Pestalozzis pädagogische Bemühungen, das «Volk» durch und mit Musik zu bilden. In Zürich initiierte er 1805 die erste nichtkirchliche Sängerschule und zählte 1808 zu den Mitbegründern der Schweizerischen Musikgesellschaft in Luzern (Puskás 2009, o. S.). Zu seinen Anhängern gehörte der für die dritte Ausgabe der *Kuhreihensammlungen* mitverantwortliche Schnyder von Wartensee (vgl. S. 98).

Der Schweizer Musikwissenschaftler Karl Nef (1873–1935) beschrieb Nägelis gesellschaftspolitische Einstellung als elitär: «Als überzeugter Rationalist witterte er [Nägeli] in dem, was das Volk selbst als Kunst betrieb, nur Unrat und glaubte einzig und allein von oben herab, von den gebildeten Ständen, könne das Heil kommen» (Nef, zit. nach Zulauf 1972: 55). Überdies fügte der Volksliedforscher Max Zulauf (1898–1980) an: «Das schweizerische Volkslied und dessen Abkömmling das «Schweizerlied» spielen bei ihm [Nägeli] keine Rolle. Fromm, patriotisch und vor allem würdig mussten seine Texte sein. Poesie war wenig darin, dafür mehr Moral» (Zulauf 1972: 55). Die von Nef beschriebene Ablehnung der Kunst des «Volks» und Zulaufs Hinweise auf Nägelis Absichten, die moralischen Einstellungen des «Volks» zu verbessern, lassen schon erahnen, dass Nägeli seine vierstimmigen Liedkreationen nur teilweise auf bekannten Volksliedern aufbaute.

Bei den musikpädagogischen Arbeiten wurde Nägeli vom Wettinger Musikpädagogen Michael Traugott Pfeiffer (1771–1849) unterstützt, gemeinsam schufen sie die mehrbändige *Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen* (Nägeli/Pfeiffer 1810/1821/1832, vgl. Ehrismann 2006: o. S.). Die Mehrheit des Liedgutes der Laienchöre, sowohl in der Schweiz als auch in Österreich,[1] bestand anfänglich

1 In Österreich schlossen sich Mitglieder von Musikvereinen zu Männerchören zusammen und

aus bekannten Volksliedmelodien, die gemäss den klassischen Tonsatzregeln umgeschrieben wurden, teilweise neue Texte erhielten und später gänzlich neu komponiert wurden. In der Schweiz wurden zur Mitte des 19. Jahrhunderts neben den Volksliedern auch Jodel für Chöre mehrstimmig bearbeitet. Szadrowsky beschrieb die Entwicklung des Gesangs im Berner Oberland und in der Region Appenzell:

> Die Mehrstimmigkeit der Gesänge ist das Erzeugniss [sic] der Kunstmusik. Wie ein derartiger, nur durch die Tonsetzkunst entstandener Gesang in die Berge gekommen, lässt sich leicht erklären: die Volksweise wurde vier- oder fünfstimmig gesetzt, Einzelnen [sic] aus dem Volke eingelernt und wurde dann durch diese dem Bergvolk mitgetheilt. Bei der besondern Vorliebe für Gesang ist's ferner erklärlich, dass sich der vierstimmige oder überhaupt mehrstimmige Gesang durch die Tradition so rein erhalten konnte. Wir haben im Berner Oberlande und ganz besonders in Appenzell vielmal mehrstimmige Lieder mit Jodlern gehört, deren Akkorde und einzelne Stimmen auch nicht durch Einen [sic] Misston gestört wurden. Interessant war uns im Appenzellerlande (Innerrhoden) auch ein dreistimmiges Lied mit Jodler, von weiblichen Stimmen mit einer überraschenden Sicherheit gesungen. (Szadrowsky 1864: 513)

Dieser Umformung der Volkslieder zum vierstimmigen Satz fielen die lokalen Besonderheiten der Lieder wie die Agogik oder die mögliche Verwendung der Naturtonreihe zum Opfer.[2] Denn mit der Chorbewegung ging die Veranstaltung grosser Sängerfeste einher, die eine Normierung des Gesangs für den aus vielen Einzelchören zusammengesetzten Gesamtchor bedingten. Die schriftdeutsche Sprache gewann in der Schweiz entsprechend an Bedeutung, da verschiedene lokale Dialekte im Gesamtchor unverständlich klangen (Zulauf 1972: 55). Volkslieder wurden zur Vereinssache, und die neuen Chorlieder konzentrierten sich weniger auf das Alltagsleben der Bevölkerung als vielmehr auf die Unterstützung einer moralistischen und patriotischen Gesinnung.

Diese Änderungen lassen sich ebenso deutlich in Österreich erkennen. Einige österreichische Volkmusikforscher lehnten diese Vierstimmigkeit zwar vehement ab, sie konnten diese Entwicklung aber nicht aufhalten. Der österreichische Musikwissenschaftler Walter Kolneder (1910–1994) zitiert eine Rede des Lehrers und Volksliedforschers Viktor Zack (1854–1939) aus dem Jahr 1895, die im Notenband *Heiderich und Peterstamm* erschien (Kolneder 1981: 89):

Studenten fühlten sich ideologisch verbunden, wenn sie ihre Lieder im Ensemble sangen. Die erste Chorvereinigung der Studentenschaft in Graz formte sich 1814. Organisierten sich Anfang des 19. Jahrhunderts hauptsächlich Mitglieder der Bürgerschaft und Studenten in Chören, so bildeten sich in der zweiten Hälfte und gegen Ende des Jahrhunderts auch Chöre unter der Arbeiterschaft, so zum Beispiel 1878 der Arbeiter-Sängerbund Wien.

2 Samuel Beetschen bemerkte, dass diese Wendung die ursprüngliche Form des Schweizer Volksliedes nachhaltig veränderte: «Mit der Bildung der Gesangsvereine wurde aber der Gesang zentralisiert und dem Volksliede in der Familie teilweise die Kräfte entzogen. In falscher Auffassung, welche zum Teil auch von den Leitern der Gesangsvereine ausging, wurde das alte, ursprüngliche Volkslied unterschätzt und missachtet, wesshalb [sic] das letztere in neuester Zeit viel weniger gehört wird als früher und namentlich aus dem Bereich des Familienlebens meist verschwunden ist, und nur da auftritt, wo der Einfluss des modernen Gesanges noch nicht Wurzel fassen konnte» (Beetschen 1880: 40).

zurück

> Ich will an dieser Stelle Gelegenheit nehmen, ein Wort gegen die ausnahmslose Bearbeitung der «Volkslieder für vier Männerstimmen» zu sagen. Es herrscht vielfach – und zwar nicht nur unter Laien – die irrige Ansicht, alle Volkslieder liessen sich in die Allerweltsvierstimmigkeit hineinzwängen: ja wohl – sie müssen sich lassen, aber einerseits sind viele derselben hierfür zu leicht beweglich in der Melodie und verlieren dann in dem vierfachen Stimmenpanzer ganz und gar ihre zarten Formen, ihre duftige Lieblichkeit, wie ihre Schalkhaftigkeit.

Das Aufkommen des Chorwesens im 19. Jahrhundert brachte eine Mehrstimmigkeit in die Volks- und Jodellieder, förderte das gleichstufig temperierte Tonsystem und erforderte eine strikte Einhaltung von Metrum und Rhythmus. Parallel zur Chorbewegung motivierte auch die Musikpädagogik die musikalische Vereinheitlichung von Volks- und Jodelliedern. Ältere Liedformen und Interpretationsweisen blieben im familiären Rahmen vermutlich erhalten, wurden aber von diesen Bildungsmassnahmen nicht unterstützt. Diese Entwicklungen sprechen tendenziell gegen eine musikalische Verbindung von Alphorn und Jodel. Gleichzeitig wurden beide Musikpraktiken jedoch von den vermehrt anreisenden Touristen entdeckt und erhielten neue Funktionen.

Alphorn und Jodel werden touristisch vermarktet

Die geringe Verbreitung des Alphorns und des Jodels in der Zeit nach den Fördermassnahmen rund um die Unspunnenfeste (vgl. S. 65) musste für die bürgerlichen Organisatoren einen «schalen Beigeschmack» hinterlassen haben. Nicht nur konnte keine grossflächige Verbreitung des Instruments erreicht werden, das Alphorn wurde sogar zum «Bettelinstrument» umfunktioniert.

Das Aufkommen des Tourismus in der Schweiz ging mit der Erschliessung der Alpen einher. Der Ausbau der Eisenbahn, das Erstellen eines Strassennetzes über die Alpenpässe und der Bau von Hotels in den Berggebieten vereinfachten das Reisen der ausländischen Gäste. Im 19. Jahrhundert war neben deutschen und französischen Besucherinnen und Besuchern speziell die Jugend des englischen Adels von den Schweizer Bergen begeistert. Die in englischer Sprache veröffentlichten Reiseberichte und die damals gängige Meinung, dass das Hochgebirgsklima gegen die in den Industriestädten aufkommenden Krankheiten ein Heilmittel biete, motivierten eine grosse Zahl von Touristen, die Schweiz zu besuchen. Zu den Touristenorten zählten verschiedene Ortschaften und leicht begehbare Berge. Szadrowsky nennt in den 1860er-Jahren ein gutes Dutzend solcher Orte und Plätze, an denen für Touristen das Alphorn geblasen wurde:[3]

> Im Berner Oberland befinden sich ungefähr 12 bis 14 Stationen für Alphornbläser, u. A. beim Staubbach; oberhalb Dorf Wengern, gegenüber Mettenberg; oben am

3 Für eine Behandlung des Tourismus in der Schweiz in Zusammenhang mit dem Alphorn kann das Kapitel «Tourism, Switzerland and the Alphorn Phenomenon» von Vignau (2013: 191) konsultiert werden.

> Reichenbach; oben am Alpbigel, gegenüber dem Eiger, auf dem Wege nach Wengern-Scheidegg, von Grindelwald aus; an der Strasse nach Grindelwald, direct am Ufer der Lütschine; zwischen der Rosenlaui und Scheidegg; oben auf dem Faulhorn, am Fusse des Gipfels; auf der Heimwehfluh, bei Interlaken u. s. w. (Szadrowsky 1868: 313)

Aufgrund ihrer Ausrichtung als Touristenattraktion erhielten im Berner Oberland die Alphornbläser den Namen «Lohnbläser».[4] Dabei wurde auf besonders schön umwickelten Alphörnern, die auch visuell auf die Touristen wirken sollten, gespielt. Szadrowsky nennt diese Instrumente, die neben der schönen Umwicklung auch einen grossen und eindrücklichen Schallbecher besassen, «Schaustück für Touristen» (Szadrowsky 1868: 286).[5] Der visuelle Eindruck soll oft beeindruckender gewesen sein als die Qualität der Alphornmusik (Szadrowsky 1868: 304) und dieser Qualitätsmangel des Alphornspiels führte weiter zu negativen Ausführungen in Reisebeschreibungen (Heim 1881a: 99).

Zwar gefiel der Engländerin Jemima Morrell (1832–1909) das Alphornspiel beim Staubbach in Lauterbrunnen, doch die Aufdringlichkeit der Alphornbläser auf dem Weg zur Rigi sowie im Berner Oberland empfand sie als störend (Knecht 2014: 145). Der Schriftsteller Hermann Alexander von Berlepsch (1814–1883) gibt in seinem 1866 erschienenen Reiseführer *Neuestes Reisehandbuch für die Schweiz* Ratschläge, wie mit diesen Belästigungen umzugehen sei.

> Die Bettelei, welche früher den Reisenden besonders auf der Tour von Meiringen über Grindelwald nach Lauterbrunnen sehr belästigte, hat wesentlich nachgelassen. Man bestimme gleich beim Antritt der Tour etwa 1 Fr. in Kupfer und kleiner Münze für die Alphornbläser, balgenden Knaben, Alpenrosen anbietenden Mädchen, Echo-Kanoniere und ähnliche Industrielle und lasse sich den Humor nicht verderben. (Berlepsch 1866: 443)

Der Fremdenverkehr nahm jedoch im Verlauf des 19. Jahrhunderts weiter zu und das Pfarramt Grindelwald, die Behörden und der Fremdenführerverein sahen sich gezwungen, Verbote gegen die Bettelei auszusprechen (Knecht 2014: 146). Das im Lokalblatt *Echo von Grindelwald* 1901 abgedruckte Verbot enthält sieben Punkte, darunter die Weisung: «Ansingerei und schlechte Alphorntuterei sind untersagt» (Echo von Grindelwald, zit. nach Knecht 2014: 146). Das Betteln mit dem Alphorn beschränkte sich zur Mitte des 19. Jahrhunderts nicht auf das Berner Oberland, auch in der Zentralschweiz wurde die Aufdringlichkeit der Alphornbläser bemerkt. Szadrowsky schrieb, dass das Alphorn auch in Unterwalden «in den Händen von meist nur ‹bettelnden› Hirten» zu finden sei und sich «diese Erscheinung […] leider ebenso belästigend für die Touristen, wie misskreditierend für das characteristische Hirteninstrument» auswirke (Szadrowsky 1868: 288).

Der Schriftsteller Mark Twain (1835–1910) erlebte 1878 auf der Rigi die Aufdringlichkeit der Bettelnden ebenfalls und schildert sie in seiner humorvollen Kurzgeschichte von 1880. Aus Twains Bericht wird ersichtlich, dass neben dem

---

4 Die Information stammt von Wilhelm Michel aus Lauterbrunnen (Pers. Komm. Michel 10. 4. 2017).

5 Vignau ist der Auffassung, dass der Tourismus sogar zur Entwicklung der heutigen Form des Instruments beigetragen hat (Vignau 2013: 191).

zurück

Alphornblasen auch gejodelt wurde, um Geld von den Touristen zu erbetteln. Bei seiner Wanderung freute sich Twain über den ersten Jodler, einen sechzehnjährigen Schafhirten, so sehr, dass er ihm einen Franken schenkte, damit er weiter jodle (Twain 1981: 10). Die Fortsetzung der Wanderung auf die Rigi beschrieb Twain wie folgt:

> After about fifteen minutes we came across another shepherd boy who was jodling, and gave him half a franc to keep it up. He also jodeled us out of sight. After that, we found a jodler every ten minutes; we gave the first one eight cents, the second one six cents, the third one four cents, the fourth one a penny, contributed nothing to Nos. 5, 6, and 7, and during the remainder of the day hired the rest of the jodlers, at a franc apiece, not to jodel any more. There is somewhat too much of this jodling in the Alps. (Twain 1981: 11)

Sowohl das Alphornblasen als auch das Singen wurden im 19. Jahrhundert zu Touristenattraktionen. Jodel und Jodellieder gehörten sehr wahrscheinlich zum gängigen Gesangsrepertoire, denn die Besucherinnen und Besucher wünschten sich wohl lokale Lieder. Dies könnte zu gemeinsamen Vorträgen von gesungenen respektive gejodelten Kuhreihen und Alphornmusik geführt haben, dazu fehlen aber Belege. Für die Beantwortung der Frage nach einer musikalischen Beziehung zwischen Alphorn und Jodel können keine weiterführenden Resultate aus dem touristischen Umfeld zu dieser Zeit vorgelegt werden. Dennoch fanden wichtige Entwicklungen für die Form und die internationale Reputation der Alphornmusik und des Jodels statt. Besonders einflussreich waren hierbei Sängergruppen aus Tirol.

Um der Armut der Berggebiete im späten 18. Jahrhundert zu entgehen, entschlossen sich einige Tirolerinnen und Tiroler, durch Europa zu reisen, um handgefertigte lokale Produkte zu verkaufen. Diese Tirolergruppen gaben Lieder ihrer Heimat als musikalische Kostproben zum Besten und schlossen sich später zu hauptberuflichen Sängerformationen zusammen (Hupfauf 2016: 75). Der deutsche Dichter der Aufklärung Gottfried August Bürger (1747–1794) gibt an, im Jahr 1777 in Göttingen eine Sängergruppe aus Tirol gehört zu haben, beschreibt die Art des Gesangs jedoch nicht (Salmen 2004: 800). Spätestens im Jahr 1809 musste Jodeln im Programm dieser Sängergruppen vorgekommen sein, denn der deutsche Komponist, Hofkapellmeister und Schriftsteller Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) berichtet vom Jodeln bei einer Aufführung der Tiroler in Norddeutschland:

> Beim Souper hatten wir eine ganz eigene, sehr angenehme Musik von fünf männlichen Singstimmen, die eine Menge Tiroler Lieder und Walzer, auf eine ganz eigene Weise, im Chor sangen. Viele halten meistens nur den vollen Akkord aus und einer singt durch die Fistel im hohen Konteralt die Melodie recht angenehm, mit einem ganz eigenen Vortrag; halb gestossen und halb zusammengezogen. (Reichardt, zit. nach Salmen 2004: 800)

Reichardt kannte den Begriff Jodeln wahrscheinlich noch nicht, da dieser wie eingangs erwähnt erst 1796 in Wien und Salzburg literarische Verwendung fand (vgl. S. 20). Die Darbietungen der Tiroler Sängergruppen waren wahrscheinlich

eine Art «Bühnenjodler», bei deren Ausführungsart die Ansprüche des Publikums mitberücksichtigt wurden. Der Dichter Heinrich Heine (1797–1856), der 1827 einer solchen Show in London beiwohnte, verschafft seinem Unmut über die Art dieser Kommerzialisierung der Volkskultur Ausdruck:

> Als ich im vorigen Sommer [1827] in den glänzenden Konzertsälen der Londoner fashionablen Welt diese Tiroler Sänger, gekleidet in ihre heimatliche Volkstracht, das Schaugerüst betreten sah und von da herab jene Lieder hörte die in den Tiroler Alpen so naiv und fromm gejodelt werden und uns auch ins norddeutsche Herz so lieblich hinabklingen – da verzerrte sich alles in meiner Seele zu bitterem Unmut, das gefällige Lächeln vornehmer Lippen stach mich wie Schlangen, es war mir, als sähe ich die Keuschheit des deutschen Wortes aufs roheste beleidigt, und die süssesten Mysterien des deutschen Gemütslebens vor fremdem Pöbel profaniert. (Heine, zit. nach Salmen 2004: 807)

Ebenso stand Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) diesen inszenierten Jodeldarbietungen kritisch gegenüber. Er schrieb am 30. Oktober 1828 in einem Brief an den deutschen Komponisten Friedrich Zelter (1758–1832): «Es sind wieder Tyroler hier, ich will mir noch jene Liedchen vorsingen lassen, ob ich gleich das beliebte Jodeln nur im Freien oder in grossen Räumen erträglich finde» (Goethe, zit. nach Salmen 204: 809). Damit der Jodler aus Österreich Teil eines erfolgreichen Bühnenauftritts werden konnte, wurden sein melodischer Aufbau, seine Mehrstimmigkeit, Metrik und Rhythmik den Ansprüchen des Publikums angepasst.

Eine der bekanntesten Tiroler Sängergruppen, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in ganz Europa und in den 1830er-Jahren sogar in den USA auftrat, bestand aus Mitgliedern der Zillertaler Familie Rainer, die als «Geschwister Rainer» bekannt wurden. Einige Lieder aus ihrem Repertoire zeichnete der Komponist Ignaz Moscheles (1794–1870) auf und publizierte sie in drei Bänden in den Jahren 1827, 1828 und 1829. Der Pianist Moscheles verfügte über enge Kontakte zu Ludwig van Beethoven, Felix Mendelssohn Bartholdy sowie Frédéric Chopin und zählte in London zu den prägenden Persönlichkeiten des Musiklebens (Hust 2004: 517). Dass dieser berühmte Musiker Volkslieder und Jodler aufschrieb und publizierte, belegt das grosse Interesse an der alpinen Volksmusik in England sowie die bedeutende Rolle der Tiroler Sängergruppen bei der Verbreitung und Bekanntmachung des Jodelns in Europa.

Moscheles veröffentlichte insgesamt 36 Lieder der Geschwister Rainer, wovon einige mit einem Jodelteil versehen sind. Da die früheste Ausgabe Moscheles' 1827, ein Jahr nach der letzten Ausgabe der *Kuhreihensammlungen* erschien, erstaunt weder, dass die beiden Publikationen formale Parallelen in der Gestaltung und der Behandlung aufweisen, noch, dass ganze Lieder aus der 1818er- oder 1826er-Ausgabe der *Kuhreihensammlungen* in Moscheles' Publikation enthalten sind. Zu diesen zählen die zwei Schweizer Lieder *Der Schweizerbue* (Moscheles 1827: 10) und *Schweizer Heimweh* (Moscheles 1828: 32).[6] Speziell mit dem Lied

6 Im Jahr 1841 soll das Repertoire der Geschwister Rainer auch einen Ranz des Vaches enthalten haben (Hupfauf 2016: 177).

zurück

Der Schweizerbue erreichten die Geschwister Rainer in den 1820er-Jahren eine «immense Popularität» (Hupfauf 2016: 88). Umgekehrt beinhaltet die Ausgabe der *Kuhreihensammlungen* von 1818 die ursprünglich tirolerische Melodie mit dem Titel *Küher-Leben* und dem Liedanfang «Uf de Berge-n-isch gut lebe», die, wie Wyss berichtete, «auch bey uns gar häufig gesungen wird, und zu welchen ein vaterländischer Text von Vielen gewünscht werden mochte» (Wyss 1818: IX). Der Tirolermelodie wurde deshalb ein von Kuhn neu gedichteter Text in schweizerdeutschem Dialekt unterlegt.

Die Beantwortung der Frage, ob die Übernahme von Jodelliedern aus Tirol die Alphornmelodik aus dem Schweizer Jodel verdrängte, verlangt eine Abklärung, ob nicht auch gewisse Tiroler Jodler auf der Alphornmelodik basieren, denn auch in Tirol und anderen Gegenden Österreichs wurden Jodeln und Alphornblasen von denselben gesellschaftlichen Gruppen gepflegt.

Naturtrompeten in Österreich, das Wurzhorn und der gejodelte Wurzhorner

Die Naturtrompeten Österreichs zeigen organologisch so starke Unterschiede, dass ein Überbegriff in Bezug auf deren Namen erschwert wird; umgekehrt tragen unterschiedliche Naturtrompetenformen teilweise denselben Namen (Klier 1956: 17). Einige dieser Instrumentenformen zeigen Ähnlichkeiten zum Alphorn der Schweiz, andere zum Schweizer Büchel und wieder andere ganz eigene Ausformungen.[7]

Der Name «Waldhorn» erscheint häufig in Bezug zur Naturtrompete in Österreich und bezeichnet auch im Allgäu vergleichbare Instrumente. Dabei kann «Waldhorn» nicht nur für ein gestrecktes Instrument, sondern auch für eine schneckenförmige Naturtrompete stehen. Das schneckenförmige, drei Meter lange Ambraser Instrument (vgl. S. 47) aus dem 16. Jahrhundert «besitzt ein Kesselmundstück aus Zinn, während die jüngeren Instrumente meist nur eine entsprechende Vertiefung im Rohrende» aufweisen (Klier 1956: 19).

«Flatsche» bezeichnet laut Klier (1956: 19) in Österreich und Bayern ebenfalls eine Naturtrompete. Der Name «Flatsche» bezieht sich auf das Band aus Birkenrinde, aus dem das Instrument ursprünglich hergestellt wurde (Klier 1956: 19). Nef vergleicht die Flatsche formal mit dem Schweizer «Stockbüchel», von dem sie sich jedoch durch ihre kürzere Form unterscheidet (Nef 1907: 24). Die gewundene Flatsche in den Händen des Volksmusikforschers Josef Pommer (1845–1918) auf einer Fotografie von 1917 misst ungefähr einen Meter (Klier 1956: 15). Aus physikalischen Gründen muss angenommen werden, dass diese kurze Flatsche primär zur Signalgebung eingesetzt wurde (Klier 1956: 19).

7 Die folgenden Ausführungen finden sich in einer Übersicht bei Ammann (2016: 14).

Der deutsche Musikwissenschaftler Alfred Quellmalz (1899–1979) dokumentierte in den 1940er-Jahren in Südtirol den «Strebtuter», eine ungefähr 1,2 Meter lange, gerade Naturtrompete (Nussbaumer 2001: 195). Eine Filmaufnahme von Quellmalz zeigt einen Strebtuterbläser, der von einem Berg Signale in das Tal sendet (Ramsauer 2017). Eine dem Strebtuter ähnliche Form besitzt das Schleicherhorn, das der Tiroler Musikwissenschaftler Manfred Schneider in Telfs am Ende des 19. Jahrhunderts (Schneider 1978: 84)[8] nachweisen konnte.[9] Neben den genannten Namen für Naturtrompeten in Österreich kommt dort hauptsächlich der Name «Wurzhorn» vor, doch auch hier sind weder die Längen noch die Formen der so bezeichneten Instrumente einheitlich. Das Wurzhorn trägt diesen Namen, «weil es aus dem Holz verwitterter Zirben, mit Wurzeln umwunden, hergestellt wird» (Klier 1937: 527). Im 18. Jahrhundert konnte das Wurzhorn im oberen Ennstal, im Hochschwabgebiet, im Salzkammergut, in Niederösterreich sowie in der Gegend von Ternitz nachgewiesen werden (Kotek 1960: 184) und wurde in den 1870er-Jahren in der «Ramsau bei Schladming am Fusse des Dachsteins noch geblasen» (Kotek 1960: 183).

Klier (1937: 532) vermutet, dass im 19. Jahrhundert in den Ostalpen die gebogene Form des Wurzhorns[10] weit mehr in Gebrauch war als die gestreckte Form, wofür die ungleich grössere Zahl trompetenartig gebogener Formen in den österreichischen Museen spricht. Solche Instrumente befinden sich in den Volkskundemuseen von Wien, Graz, Leoben, Eisenerz, Linz, Hallstatt, Salzburg, Innsbruck und Klagenfurt.

Bereits 1810 brachte Erzherzog Johann (vgl. S. 81) das Wurzhorn in Zusammenhang mit «Ludeln», einer österreichischen Jodelart. Der Erzherzog kam im Sommer 1810 von Hallstatt in Oberösterreich über Krippenbrunn zur Gjaidalm und traf dort auf zwei Sennerinnen aus der steirischen Ramsau bei Schladming. Darüber schrieb er in seinem Tagebuch:

> Im Gjaid liess ich mir von der Sennerin die ganze Wirtschaft beschreiben. Abends waren Geiger und Pfeifer da, und von Schladming kamen Bauern mit ihren Alphörnern (Wurzhörnern). Sie sind wie Posaunen gemacht, von Lärchenholz und mit Bast umgeben und geben einen reinen, angenehmen, aber zugleich traurigen Ton. Das Blasen der Schwegel, das des Hornes und das Ludeln (Jodeln) der Senninnen, die es vortrefflich können, ist in einem Gebirge, wo es allenhalben wiederhallt, einzig in seiner Art. (Johann von Österreich, zit. nach Lumpe 1995: 20, Ausdrücke in Klammern gemäss Lumpe)

Johann von Österreichs Formulierung lässt die Frage offen, ob die Sennerinnen mit den Wurzhornbläsern zusammen musizierten. Aufgrund verschiedener

8 Das Originalbild befindet sich in der Fotosammlung des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Innsbruck.

9 Zudem weist der Strebtuter eine Formverwandtschaft mit der Bündner Tiba auf, was sich durch die geografische Nähe Graubündens zum Südtirol erklären lässt.

10 Klier sieht darin eine Umwandlung der gestreckten Alphornform in die bequemere geknickte, die in der Schweiz «Büchel» heisst und in Österreich «Wurzhorn» (Klier 1937: 527).

zurück

Hinweise kann angenommen werden, dass zwischen dem Wurzhorn und dem Jodeln eine musikalische Verbindung bestand. Im Dachsteingebiet kennt man eine Gruppe von stilverbundenen Jodlern unter dem Gattungsnamen «Wurzhorner». Der Name allein verweist schon auf einen Bezug zwischen dieser Jodlerart und dem Wurzhorn.

Die Musikwissenschaftlerin Gerlinde Haid (1943–2012) verglich die musikalische Form des gejodelten Wurzhorners mit der Musik des gleichnamigen Instruments und kam zum Schluss, dass die spezielle harmonische Struktur des Wurzhorners, die sich auf einen Tonika-Dominant-Wechsel beschränkt, seine Klangfarbe und die typischen Stimmkreuzungen, die sowohl in den gesungenen als auch in den instrumentalen Versionen vorkommen, eindeutige Hinweise darstellen, dass die Wurzhorner ursprünglich auch auf dem gleichnamigen Blasinstrument gespielt wurden (Haid 2006: 60).

Eine deutliche Aussage, welche die musikalische Verbindung zwischen dem Wurzhorn (Instrument) und dem Wurzhorner (Jodler) unterstreicht, befindet sich in dem dreistimmigen Jodler in Pommers Sammlung *444 Jodler u. Juchezer aus Steiermark und dem ostmarkischen Alpengebiet* mit der Nummer 100 aus Schladming. Pommer schrieb dazu «Aus den Vierziger [sic] Jahren des 19. Jahrhunderts. Auf Wurzhörnern geblasen von den Söhnen des alten Hofbauern in Schladming. Der eine der beiden Brüder ist nach Kaukasus ausgewandert, der andere gestorben» (Pommer 1942: 104). Dieser Jodler trägt den Titel *Der lång' Wuschzhorner.* (Abb. 37)

Der lång' Wuschzhorner enthält ausschliesslich Tonstufen, die auf dem Wurzhorn wiedergegeben werden können und auf der Naturtonreihe vom 5. bis zum 12. Naturton reichen. Aufgrund der vielen grossen Intervalle, die insbesondere bei den Stimmkreuzungen auftreten, sind die drei Melodiestimmen auf einer Naturtrompete jedoch anspruchsvoll zu spielen. Der österreichische Musikwissenschaftler Walter Deutsch schreibt über diesen Jodler: «Die auf wenige Töne der Obertonreihe beschränkte Melodik lebt in manchen Jodlern weiter, die als ‹Wurzhorner› bezeichnet werden» (Deutsch 1995: 371).

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts geriet das Wurzhorn in Vergessenheit (Lumpe 1995: 21, Haager 1936: 11), doch seit den 1970er-Jahren beschäftigen sich interessierte Personen mit der Wiederbelebung des Wurzhorns (Lumpe 1995: 21) und damit wird eine musikalische Vereinigung von Wurzhorner-Jodler und Naturtoninstrument erneut ermöglicht (Klier 1960: 125, Lumpe 1995: 19).[11]

11 Auch im Allgäu werden seit den 1950er-Jahren neue Instrumente eingeführt und nach der Form des Schweizer Alphorns hergestellt (Böhringer 2015: 102). In den untersuchten Quellen zur frühen Naturtrompetenmusik im Allgäu können keine Hinweise auf eine musikalische Beziehung zwischen dem Allgäuer Jodler und der Naturtrompetenmusik belegt werden.

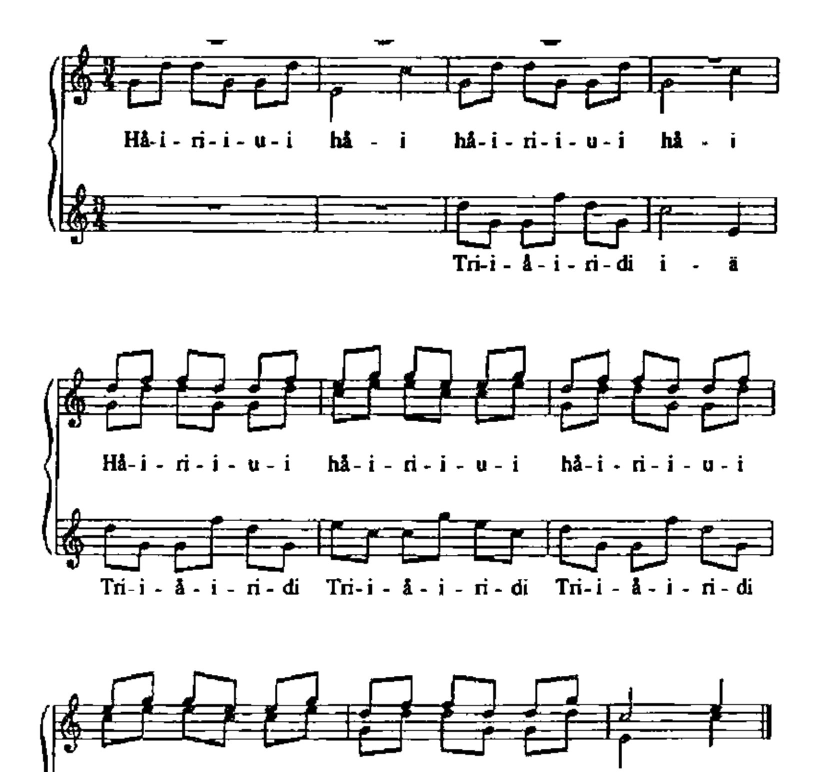


Abb. 37: *Der lång' Wuschzhorner* (Pommer, zit. nach Deutsch 1995: 371).

Fazit

Die Tiroler oder Steirer Sängergruppen spielten bei ihren Bühnenauftritten keine Naturtrompeten und die Liederbücher Moscheles' enthalten keine Wurzhorner. Die Sängergruppen, die im 19. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Schweiz auftraten, trugen somit nicht zur Verbindung von Alphornmusik und Jodeln bei. Die dargebotenen Bühnenjodelstücke waren aber damals beliebt und wurden teilweise von Schweizer Jodelgruppen übernommen.

Eine Übernahme musikalischer Besonderheiten des Wurzhorns (Instrument) auf den Wurzhorner (Jodler) wird durch Musiknotationen und schriftliche Quellen belegt. Sie weitete sich nicht auf andere österreichische Jodlerformen aus,

zurück

wenngleich das Alphorn-fa in frühen Notationen des Tiroler Jodlers vorkam (Kolneder 1981: 23). In heutigen Tiroler Jodlern finden sich generell keine ekmelischen Intervalle.

Förderung des Alphorns und des Jodelns in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Die europaweite erste Begeisterungswelle für das Jodeln, den Kuhreihen und das Alphorn (vgl. S. 103 und 125) legte sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Szadrowsky berichtet von einem Rückgang des Alphorns in der Zeit von 1826 bis 1866: «F. Huber wusste zu erzählen, dass er in Unterwalden um's Jahr 1826 *viele Alphornbläser* angetroffen habe; das Alphorn wäre demnach auch in den dortigen Berggegenden im Zeitraum von 40 Jahren *fast* verschwunden […]» (Szadrowsky 1868: 288, Hervorhebungen im Original). In Bezug auf Appenzell präzisierte Szadrowsky, dass er im «national-musikalisch sonst so rege[n] Appenzell beider Rhoden […] nirgends» ein Alphorn gefunden habe (Szadrowsky 1868: 313). Er beklagte, dass die jüngere Generation in den Berggegenden lieber die Handharmonika spiele als das Alphorn (Szadrowsky 1868: 284) und das Instrument auch in Bayern[12] und Tirol[13] nicht verbreitet sei (Szadrowsky 1868: 288). In der Schweiz beschränkte sich die Verbreitung des Alphorns zur Mitte des 19. Jahrhunderts «auf einzelne Berggegenden» (Szadrowsky 1868: 311). Neben dem Rückgang des Alphorns erkannte Szadrowsky auch ein Desinteresse am Jodel:

> In einzelnen Gebirgsgegenden, ja in ganzen Gebirgskantonen, wie z. B. Graubünden und Tessin, ist's allenthalben Stille auf den Alpen und der Wanderer kann tagelang sich in den dortigen Hochgebirgsgegenden aufhalten, ohne nur einen Juchzer hören zu können, von einem frischen aus sangeslustigem Gemüthe emporsteigenden Jodel gar nicht zu sprechen. Dass die dortigen Bewohner im Allgemeinen hiezu keine Lust haben, ist eben der brennende Punkt. (Szadrowsky 1869: 635)

Mit dem beklagten Rückgang von Alphorn und Jodel ging auch das Interesse am Kuhreihen verloren (vgl. S. 103). Dieser Umstand wird 1891 in der Zeitschrift *Helvetia* geschildert:

> Der Gebrauch des Alphorns ist jedoch in der Schweiz nicht sehr verbreitet. Nur in einzelnen Thälern hat es sich erhalten. Dagegen war früher, als der Kuhreigen noch

12 «[…] so dürfte unser [Schweizer] Alphorn, was Form, Grösse, Material und Tonfarbe betrifft, so ziemlich eigenthümlich allein stehen; denn die von mir kennen gelernten Alphörner im bayerischen Hochlande (zuletzt im Jahre 1856) waren kurz, weitröhrig, ziemlich hübsch mit Birkenrinde umwunden, von dunklem, fast wie heiserem Tone» (Szadrowsky 1868: 297).

13 «Bezüglich Tirols habe ich mich um Mittheilungen an die Herren Dr. Anton Y. Ruthner, Vorstand des österreichischen Alpenvereins in Wien, und an J. Weilenmann in St. Gallen, zwei in Tirol vielgewanderte Montanisten gewendet. Letzterer entdeckte auf seinen ausgedehnten Touren niemals ein Alphorn, und Ersterer hat in freundlichster Weise bei Mitgliedern des österreichischen Alpenvereins Nachfrage gehalten, da ihm selbst auch nie ein Alphorn in den Ostalpen vorgekommen […]» (Szadrowsky 1868: 297).

> allgemein gesungen wurde, das Alphorn ein vielgepflegtes Instrument, mit welchem man auch den Aelplergesang begleitete. (Weber 1891: 182)

Um diesem Rückgang des Alphorns und des Jodelns in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entgegenzutreten, wurden, wie schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts, Älplerfeste organisiert, bei denen Alphörner geblasen und gejodelt wurde. Seither stellen diese Älplerfeste Begegnungsstätten für Alphorn und Jodel dar, wo Möglichkeiten einer gegenseitigen musikalischen Beeinflussung gegeben sind.

Nach den Unspunnenfesten von 1805 und 1808 sowie jährlich stattfindenden kleineren Alphirtenfesten, beispielsweise auf der Wengernalp oder der Scheidegg (König 1814: 36),[14] fanden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts weitere Alphirtenfeste und Alphornkurse statt, bei denen sich mehrere Alphornbläser beteiligten, so in Siebnen 1869, in Schwyz (o. J.), auf dem Stoos (o. J), im Wägital 1876, in Muotathal 1880/81, in Weisstannen 1882/83, in Zürich 1889/94 oder in Basel 1898 (Heim 1881b: 107, Szadrowsky 1869: 635, Stuker [Hg.] 1960: 143, Bachmann-Geiser 1999: 73). Für die Feste in Siebnen 1869 und Wäggital 1876 sowie den Kurs in Weisstannen 1882/83 liegen aufschlussreiche Berichte vor.

Im Jahr 1869 fand beim Älplerfest in Siebnen (Kanton Schwyz) das erste dokumentierte Alphornwettblasen nach den Unspunnenfesten von 1805 und 1808 statt, bei dem auch diverse Jodeldarbietungen zu hören waren. Die Teilnehmerzahl am Wettstreit war offenbar grösser als bei den rund 60 Jahre früher stattfindenden Festen; die Berichterstatter geben allerdings unterschiedliche Zahlen an. Heim (1881b: 107) schreibt, dass «15–20 Sennen wettbliesen», während Szadrowsky «etwa acht Alphornbläser» sowie «elf Einzeljodler, eine Appenzeller Jodlerin [und] zweimal de[n] Appenzeller Jodlerinnen-Chor» nennt. Diese Anzahl sei «recht erfreulich und zeigt ein nur zu lobendes Interesse für die Pflege dieser national-musikalischen Seite der Bergvölker» (Szadrowsky 1869: 635).

Szadrowsky kommentiert das Alphornspiel und das Jodeln am Siebner Älplerfest in einem Artikel in der schweizerischen Wochenschrift *Sonntagspost*. Er lobt einerseits die hohe Fertigkeit der Teilnehmenden im Jodeln[15] und Alphornblasen,[16] andererseits zeigt er sich bestürzt über die Qualität der Alphörner und

---

14 König (1814: 36) schreibt in seiner Publikation *Reise in die Alpen*, dass «auf der Scheideck […] gewöhnlich den ersten Sonntag im August ein Dorf [Alphirtenfest] gehalten wird; auf der Wengen-Alp geschieht das nämliche am Sonntag vorher». Bezüglich des Fests auf der Scheideck spricht er vom Schwingen, Steinstossen, Schiessen nach der Scheibe (im Wirtshause zu Grindelwald) und Blasen der Schalmei (König 1814: 37). Ob an diesem Fest gejodelt wurde, bleibt offen. König schreibt einzig: «So bald aber die Schallmeye ertönt, so springt alles auf, und bunt geht es in Sang und Jauchzen im wirbelnden Kreise herum […]» (König 1814: 37). Zur Stimmung auf dem Alphirtenfest vermerkt König: «Ich habe dieses Fest immer weit interessanter gefunden, als die angeordneten Feste bey Unspunnen, wo das Ungezwungene fehlt, das, nach meinem Bedünken, die Quintessenz bey dergleichen Volks-Vergnügungen seyn soll. Auf der Scheideck hingegen singt, jauchzt, tanzt, küsst und schwingt jeder, wann und wie er will; und so erscheint der Mensch in seiner ächten glücklichen Freyheit» (König 1814: 37).

15 «Die Jodler in Siebnen zeigten sich […] durchweg als sehr gewandte Sänger im Jodeln und leisteten in Bezug auf Fertigkeit zum grössten Theil Ausserordentliches» (Szadrowsky 1869: 635).

16 «Wie beim Jodeln, so zeigte sich auch beim sogenannten Alphornblasen eine erstaunliche

zurück

die Wahl der vorgetragenen Alphornmusik sowie über den fremden Einfluss auf den Jodel. Die Instrumente betreffend geht Szadrowsky von der Vorstellung aus, dass Alphörner eine gerade Form von circa 1,8 Metern[17] besitzen sollten:

> Wenn ich nun noch einige Worte über das Alphornblasen beifüge, so muss ich gleich anfangs mit Bedauern berichten, dass ein eigentliches Alphorn, jenes grosse, etwas über 5 Fuss lange Horn aus einem mit Rinde umwundenen Tannenbäumchen, wie es häufig in den Berner und Walliser Alpen und vereinzelt im Bündner Oberland zu finden ist, gar nicht auf dem Platze zu sehen war. (Szadrowsky 1869: 636)

Szadrowskys weitere Beschreibungen der Musikinstrumente verdeutlichen, dass in Siebnen die gebogene Form des Alphorns, der Büchel, bevorzugt gespielt wurde. Er scheint diese Alphornform als «Nachbildung in Holz von der alten, langen, mit einem anliegenden Bogen versehenen Trompete» (Szadrowsky 1869: 636) nicht geschätzt zu haben und bedauert, «dass die schweizerischen Älpler sich nicht dem eigentlichen Alphorn grossen Formates zuwenden, mit dem sie in jeder Beziehung mehr leisten können als mit dem jetzigen Instrument, das nicht ganz Trompete und vollends gar nicht Alphorn ist». Szadrowskys Beschreibungen der gehörten Musik lassen vermuten, dass es sich um kürzere Büchel handelt als heute üblich, da er die im Tonumfang beschränkten Melodien dem Instrument und nicht der Fertigkeit der Bläser zuspricht.

> Wie das Instrument erkünstelt auftrat, so waren es auch die Weisen, die auf demselben geblasen wurden. Sie erhoben sich mit einzelnen wenigen Anklängen an alte Alphornweisen nicht über Posthornfanfaren. Nur ein einziger Bläser (wir hörten ihn als Hrn. Hauptmann Vogel von Glarus nennen) brachte eine einfache, schöne, charakteristische, nicht dem Posthorn anklingende Weise, die werth ist, neben den im Clubbuch mitgetheilten Alphornweisen aus dem Wallis und Berner Oberland zu stehen. (Szadrowsky 1869: 636)

Szadrowsky bezieht sich hier auf die fünf Alphornweisen in seinem Artikel *Die Musik und die tonerzeugenden Instrumente der Alpenbewohner*, die weder Ähnlichkeiten zum Jodel noch die Verwendung des Alphorn-fa aufweisen (Szadrowsky 1868: 305).[18] In Bezug auf die vorgetragenen Jodelweisen beklagt er den Tiroler Einfluss, der die «ursprünglich schweizerisch-nationale Gestaltung des Jodels mit Stumpf und Stiel zu vernichten droht» (Szadrowsky 1869: 635).

> Mit Ausnahme der Jodelvorträge der Appenzellerinnen, die ihre originelle, nur ihnen allein angehörende Bildung des Jodels zeigten und dabei nur auf eine, übrigens nicht zu tadelnde Virtuosität des Vortrages hinzielten, trugen alle andern Jodlerweisen mehr

---

Fertigkeit, bei Einzelnen bis zur überraschenden Meisterschaft gesteigert» (Szadrowsky 1869: 636).

17 Szadrowsky gibt in seiner allgemeinen Beschreibung des Alphorns eine Länge von 5 Fuss und 8 Zoll beziehungsweise 1,76 Metern an (Szadrowsky 1869: 286). Seine Aussage steht im Gegensatz zu derjenigen von Heim, der für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Länge von 10 Fuss für das Alphorn im Berner Oberland und im Wallis angibt (Heim 1881a: 99).

18 Die erwähnte Melodie des Alphornbläsers Hauptmann Vogel aus Glarus konnte bisher nicht aufgefunden werden.

> oder minder, einige bis zur volkommensten Nachahmung, die Faktur des Tyroler Jodels. (Szadrowsky 1869: 635)

Szadrowsky merkt an, dass bei der Nachahmung des Tiroler Stils «das Weiche und Gemüthliche des Vortrages» verloren gehe und dem schweizerischen Jodel der «Anspruch auf Urwüchsigkeit» sowie die ihm eigene Eigenschaft «der Lust der Freiheit» abhandenkomme (1869: 635). Er bedauert, dies nicht anhand von Notenbeispielen aufzeigen zu können, dafür sei die *Sonntagspost* «nicht geeignet», plädiert aber dafür, dass die beiden «Vortragsweisen […] streng geschieden bleiben; was das Eine hebt kann das andere tödten» (1869: 635). Durch eine Vermischung der beiden Stile ginge gemäss Szadrowsky die Originalität der beiden Jodelarten verloren.[19] Dabei diskutiert Szadrowsky den Tiroler Stil voreingenommen:

> Sie [Die schweizerischen Jodler] besitzen einen, wenn auch etwas herber in der ganzen Gestaltung, so doch frischer, kecker und origineller auftretenden Jodel, der als Stück an sich viel mehr Interesse hat als der schönste und künstlich zugestussteste Tyroler Jodel […]. (Szadrowsky 1869: 636)

Formale Kriterien stehen im Vordergrund seiner Kritik, während die Virtuosität des Jodels ein zweitrangiges Kriterium zu bilden scheint. Zwar beklagt sich Szadrowsky über die «wandernden Tyroler Jodelvirtuosen, wie sie sich in den Wirtschaften produziren» (Szadrowsky 1869: 636), stört sich aber nicht an der Virtuosität des Jodelvortrags aus dem Appenzell:

> Die Appenzeller Jodlerinnen hielten den ursprünglichen Appenzeller Jodel fest, ohne ihn mit entlehnten Figuren zu verderben. Hat auch die Solojodlerin mit ihren reichen, klarinettartig vorgetragenen Jodelfiguren die äusserste Grenze berührt, so ist dies nicht zu tadeln, weil es auf dem Boden einer grossen Virtuosität im Jodeln geschah. Ueberhaupt bot der Chor der Appenzeller Jodlerinnen manches Interessante, namentlich auch den bekannten «Appenzeller Kuhreihen», der mit einer überraschenden Präzision gesungen und mit reichlichem Beifall belohnt wurde. (Szadrowsky 1869: 636)

Möglicherweise trug der Chor der Appenzeller Jodlerinnen das bekannte *Appenzeller Sennenlied* von Tobler (vgl. S. 109) an diesem Fest in Siebnen vor, das Textteile des Kuhreihens der Brogerin von 1730 enthält (vgl. S. 50). Auf eine direkte musikalische Verbindung zwischen Alphorn und Jodel weist Szadrowsky nicht hin. Eine Beziehung besteht in der Art der Darbietung in Form von Wettveranstaltungen an Älplerfesten, bei denen sowohl Jodeln als auch Alphornblasen bewertet werden. Szadrowsky war überzeugt, dass eine regelmässige Durchführung von solchen Älplerfesten, mit Wettvorträgen und wertvolleren Auszeichnungen

19 «Wie in Siebnen beobachtet werden konnte, zwängen sich in die Jodel einige Takte einer Tyroler Ländlermelodie hinein, an die sich theils Tyroler Jodelfiguren, theils Bruchstücke der schweizerischen Jodelmanier anreihen. Also eine Vermischung, eine seltsame Komposition dreier verschiedener Formen, die theils gar nicht zu einander gehören, theils nicht zusammen passen. Der Schweizer Jodel kennt keine Liedform, am allerwenigsten die eines langsamen Ländlers. Dieser ist durchaus tyrolisch-national. Nun wird diese Ländlerfigur in den Schweizer Jodel importirt, aber im schnellen, bewegten Tempo gesungen» (Szadrowsky 1869: 635).

für die Gewinner und Gewinnerinnen, einen Anreiz bilden würde, sich intensiver mit dem Jodel und dem Alphorn auseinanderzusetzen (Szadrowsky 1869: 636).

Ähnliche Szenen beschreibt der Komponist Ernst Heim, als er im September 1876 eine alljährlich stattfindende Sennenkilbi[20] im Wägital (Kanton Schwyz) besuchte, bei der sich die Sennen nach der morgendlichen Messe zum Wettkampf trafen, um sich beim «Wettjodeln und Alphornblasen» herauszufordern (Heim 1881b: 107). Heim nennt als Grund für die Beteiligung von nur sechs Wettbläsern das schlechte Wetter, das den Glarner und Muotataler Bläsern nicht erlaubte, über die verschneiten Berge zu reisen (Heim 1881b: 107). In der *Schweizerischen Musikzeitung* veröffentlichte Heim 1881 «einige Alphornmelodien […], wie sie heute [1881] noch in der Schweiz zu hören sind» (1881a: 100), darunter drei Melodien, die er 1876 im Wägital notierte. Es handelt sich dabei wahrscheinlich um Alphornweisen, die an der Sennenkilbi vorgetragen wurden.
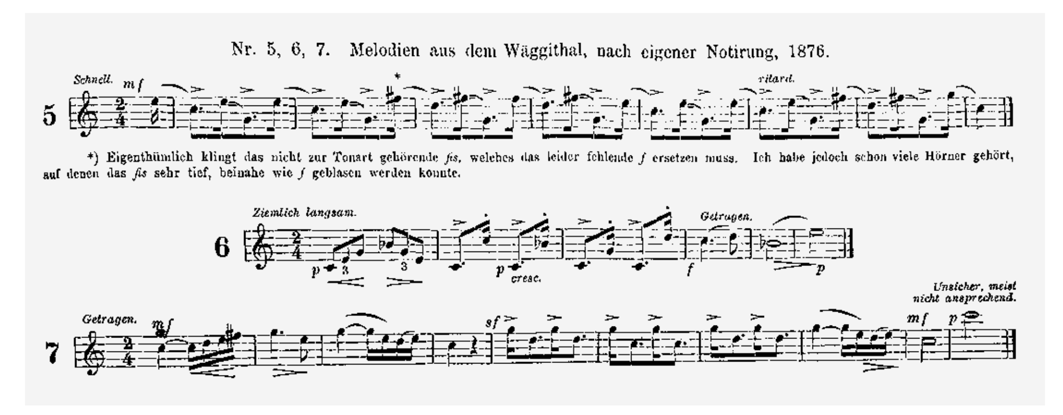


Abb. 38: *Melodien aus dem Wäggithal,* die Heim im Jahr 1876 selbst transkribierte (Heim 1881a: 101).

Die drei Notationen weisen sowohl das Alphorn-fa (11. Naturton) als auch das b^1 (7. Naturton) auf. Die Bemerkung Heims, dass das Alphorn-fa auf einigen Hörnern eher wie ein *f* klinge, zeigt, wie unterschiedlich die Intonation der Intervalle bei den Instrumenten dieser Zeit gewesen sein konnte (vgl. Abb. 38, Kommentar zu Melodie Nr. 5).

Heim fiel die schlechte Qualität der Hörner an diesem Fest auf und er veranlasste, dass die Sektion Uto (Zürich) des Schweizerischen Alpenclubs (S. A. C.) einen Kredit von 300 Franken billigte, um acht Alphörner bei Alois Marti in Hergiswil herstellen zu lassen (Heim 1881b: 107). Heim übergab die Instrumente am 24. Februar 1880 leihweise den Muotathaler Sennen Augustin Föhn, Jacob Betschart, Franz Domini Imhof, Domini Suter, Franz Anton Gwerder, Alois Suter,

20 «Sennenkilbi» (auch: «Sennenchilbi») bezeichnet in der Schweiz Sennen- und Hirtenfeste mit Musik und Tanz, gewöhnlich auf der Alp.

Melchior Bettschart und Franz Imhof (Heim 1883: 229), wobei der Trompeter und Blasmusikdirigent Betschard[21] das «Instruktorenamt» übernahm (Heim 1881b: 108, Heim 1883: 230). Fünfzehn Monate später, am 5. Juni 1881, veranstaltete die Sektion Uto ein Wettblasen in Muotathal, an welchem sich «Städter und die Leute vom Lande […] zahlreich» einfanden (Heim 1881b: 108). Sieben Konkurrenten stellten sich nach dem Mittagessen vor einem Buchenwald auf und massen sich im Wettblasen.

Eine sich in Privatbesitz befindende Bewertungstabelle für dieses Wettblasen publizierte Bachmann-Geiser (1999: 57, vgl. Abb. 39). Die Namen der Wettbläser sind auf der linken Seite der Tabelle vertikal aufgelistet, die Bewertungskriterien in den Rubriken «Qualität des Tons», «Reinheit», «Ausdruck», «technische Fertigkeit» und «Reichtum an Melodie» horizontal.[22] Die Jury wurde zwar nicht namentlich genannt, doch Heim (1881b: 108) erwähnt, dass es sich beim «Kampfgericht» um einige Mitglieder der Sektion Uto und einen Alphornbläser im fortgeschrittenen Alter aus Glarus handelte.[23]

Jeder Wettbläser trug drei Melodien vor (Heim 1881b: 108), was aufgrund der Dreiteilung der Beurteilungskriterien eine separate Bewertung jeder Alphornweise ermöglichte.[24] Heim beschreibt den Ablauf des Wettblasens folgendermassen:

> Nachdem jeder dreimal geblasen hatte und zum Schluss noch ein gelungener Versuch von Zusammenblasen der 7 Hörner produzirt wurde, eröffnete nach kurzer Berathung das Kampfgericht sein Urtheil, welches dahin lautete, dass alle 7 Bläser als Belohnung für ihre tüchtigen Leistungen von der Section Uto das Horn, welches sie bliesen, geschenkt erhalten werden. (Heim 1881b: 108)

Dass am Ende des Wettblasens ein gelungenes Zusammenspiel mit sieben Alphörnern dargeboten wurde, erstaunt, da das Alphorn zu dieser Zeit fast ausschliesslich als Soloinstrument Verwendung fand. Angenommen werden darf, dass Marti für die Herstellung der Alphörner dieselben Schablonen und Masse verwendete, was ein Zusammenspiel ermöglichen würde.[25] Eine erste Professionalisierung[26]

---

21 Die Schreibweise des Nachnamens variiert, Heim schreibt entweder «Bettschart» (Heim 1881b: 108) oder «Melchior Betschard» (Heim 1883: 229).

22 Heim nennt nur sieben Bläser, die das Wettblasen bestreiten. Es werden jedoch acht Alphörner von der Section Uto finanziert und auch die Prüfungstabelle (vgl. Abb. 39) weist acht Namen auf. Die genannten Wettbläser entsprechen mit Ausnahme von Joseph Suter, der Alois Suter zu ersetzen schien, den acht Sennen, an welche am 24. 2. 1880 die Alphörner von Marti leihweise übergeben wurden.

23 Beim alten Alphornbläser aus Glarus könnte es sich um den schon erwähnten «Hrn. Hauptmann Vogel» handeln, der bereits 1869 am Älplerfest in Siebnen als Wettbläser antrat und lobend erwähnt wurde (vgl. S. 135).

24 Möglich wäre auch, dass die Dreiteilung für die Beurteilung durch drei unterschiedliche Kampfrichter vorgenommen wurde.

25 Eine Abbildung mit Alphörnern, fabriziert von Marti, befindet sich bei Heim (1881a: 99).

26 Zur Professionalisierung schreibt Heim: «Im Jahr 1873 besuchte ich in Studen, im obern Sihlthal, einen Alphornschnitzer, der selbst gut blies und verschiedene Hörner an Sennen im Muota- und Wäggithal verkauft hatte. Auch in Schwyz und Glarus werden Hörner fabricirt. Die besten, mit grösster Sorgfalt und Sachkenntnis gebauten Hörner macht der oben schon angeführte Schreiner Marti in Hergiswil» (Heim 1881b: 107).

zurück

Abb. 39: Bewertungstabelle des Alphornwettblasens in Muotathal vom 5. Juni 1881 (Bachmann-Geiser 1999: 57).

des Instrumentenbaus zeichnet sich hier ab, es bleibt allerdings unklar, ob in Muotathal ausschliesslich auf Bücheln geblasen wurde. Neben den Alphörnern erhielt jeder Teilnehmer ein Zertifikat mit ausformulierter Kritik, die bei Franz Imhof folgendermassen formuliert war:

> Imhof hat einen vollen, weichen Ton und weiss eine Menge von Jodlern zu blasen. Seine Melodien, und namentlich die Art und Weise, wie er sie bläst, sind echt alphornmässig. Unterzeichnete hoffen, dass er sein Blasen fleissig fortsetze und Gelegenheit suche, Andere zu belehren und anzueifern. (Heim 1881b: 108)

Diese Kritik beinhaltet zwei relevante Formulierungen: Einerseits konnte Imhof auf dem Alphorn eine grosse Zahl von «Jodlern» blasen, andererseits soll er seine Melodien «alphornmässig» gespielt haben (Heim 1881b: 108). Dies belegt, dass auf dem Alphorn oder dem Büchel Jodelmelodien geblasen wurden, weiterhin bleibt jedoch die Frage unbeantwortet, was unter «alphornmässig» zu verstehen ist.

Der Wunsch der Sektion Uto des S. A. C., dass sich das Alphornblasen durch ein Wettblasen in Muotathal (1881) und die kostenlose Abgabe der Instrumente verbreiten würde, schien in Erfüllung gegangen zu sein, denn Heim schrieb 1883: «Berichte, welche ich seither direkt und indirekt von Muottathal erhalten habe, lauten dahin, dass sich das Blasen dort eingebürgert hat und auch noch andere Sennen auf eigene Kosten Hörner von Marti in Hergiswyl und Vogel in Glarus bezogen haben» (Heim 1883: 229). Heim erwähnt, dass ein Wettjodeln bei diesem

Fest stattfand, ob dieses ebenso mit einer Prüfungstabelle bewertet wurde wie das Alphornblasen, bleibt offen. Angeregt durch den Erfolg in Muotathal beabsichtigte die Sektion Uto des S. A. C. das Gebiet für die Belebungsprojekte des Alphorns auszuweiten. So besuchte Heim im Dezember 1881 das Weisstannental (Kanton St. Gallen), wo er gleich fünfzehn Männer traf, die das Alphornblasen erlernen wollten. Mit der Unterstützung des zukünftigen Alphornlehrers Joseph Schneider wählte Heim acht Kandidaten aus (Heim 1883: 230). Marti stellte im Mai des folgenden Jahres acht Instrumente fertig und Heim brachte diese nach Weisstannen, um sie den Sennen Josef Schneider, Johann Grünenfelder, Josef Pfiffner, Schneider am Port, Josef Albrecht, Eduard Tschirgi, Johann Bleisch und Anton Tschirgi zu übergeben (Heim 1883: 230).

Nach sieben Monaten, Ende Dezember 1882, reiste Heim zusammen mit seiner Frau ins Weisstannental, um den Fortschritt der Alphornbläser zu überprüfen. Er war enttäuscht, räumte aber ein, dass weniger Zeit zum Üben zur Verfügung stand als in Muotathal, denn während der Sommermonate waren die Sennen auf ihren Alpen weit voneinander entfernt und so sehr mit ihrer Arbeit beschäftigt, dass keine Zeit zum Üben blieb. Zwar stellte Heim einige Fortschritte fest, «aber doch absolut ungenügende, um auf das Frühjahr ein Wettblasen festsetzen zu können» (Heim 1883: 231). Trotzdem war Heim überzeugt, dass eine Verlängerung der Lernzeit denselben Erfolg bringen würde wie in Muotathal (Heim 1883: 231). Leider fehlen Hinweise zum weiteren Verlauf des Alphornförderprojekts im Weisstannental.

Fazit

Ungefähr 60 Jahre nach den ersten Unspunnenfesten fand in Siebnen ein Älplerfest mit diversen Alphornbläsern, Jodlerinnen und Jodlern statt, eine «hübsche und erfreuliche Zahl» von Teilnehmenden (Szadrowsky 1869: 635). Deren Musik und Instrumente bezeichnet der Berichterstatter Szadrowsky jedoch als mangelhaft: Die Qualität der Alphornmusik sei nicht akzeptabel, da sie sich nur in wenigen Fällen über «Posthornfanfaren» erhebe und sich im leichter spielbaren, unteren Register des Alphorns bewege. Zudem stört er sich am Einfluss des Tiroler Jodlers (Szadrowsky 1869: 635).

Die Sennenkilbi im Wägital und das Wettblasen in Muotathal erfreuten die Sektion Uto, denn das angestrebte Ziel, das Alphornspiel zu fördern, erreichten die Initianten. Auch an diesen Festen wurde gejodelt und Alphorn geblasen. Eine weitere Fördermassnahme führte Heim 1881 und 1882 im Weisstannental durch, wo acht Sennen ein Alphorn erhielten, um das Alphornblasen zu erlernen. Gemäss Heim waren die Resultate bescheiden und reichten nicht für die Veranstaltung eines Wettblasens im Weisstannental (Heim 1883: 231).

Bei den Älplerfesten kamen Jodler und Jodlerinnen mit Alphornbläsern zusammen. Aufgrund der vielen vollständigen namentlichen Erwähnungen der Alphornbläser bei diesen Fördermassnahmen sticht hervor, dass das Alphorn in diesem Rahmen und zu dieser Zeit offenbar ausschliesslich von Männern gespielt

zurück

wurde. Die Feste boten Gelegenheit zu einem Austausch, ob sich daraus eine Übernahme von musikalischen Elementen von einer Musikart auf die andere ergab, ist fraglich. Dennoch war die Organisation von Festen, die Alphorn und Jodel vereinen, für die Zukunft wegweisend.

zurück

Verbindung von Alphornmusik und Jodel durch den Eidgenössischen Jodlerverband

Während die Zahl der aktiven Alphornbläserinnen und Alphornbläser sowie Jodlerinnen und Jodler im 19. Jahrhundert in der Schweiz relativ gering blieb, vergrösserte sie sich im 20. Jahrhundert kontinuierlich. Dazu trug insbesondere der Eidgenössische Jodlerverband (EJV) bei, der bis heute bestrebt ist, schweizerisches Brauchtum wie Jodeln, Alphornblasen und Fahnenschwingen zu erhalten und zu pflegen. Diese Bemühungen des EJV waren und sind entscheidend für die heute florierende Jodel- und Alphornlandschaft in der Schweiz. Der 1910 gegründete Eidgenössische Jodlerverband[1] setzt sich aus fünf regionalen Unterverbänden zusammen und zählte im Jahr 2018 über 20 000 eingetragene Mitglieder (EJV [Hg.] 2018: 21).

Bereits in der Gründungszeit des EJV wird die Vernetzung von Jodel und Alphorn gefördert, insbesondere durch das Engagement des passionierten Jodlers und Schöpfers von Jodelliedern Oskar Friedrich Schmalz (1881–1960). Im Lexikon der Eidgenössischen Jodlerdirigenten- und Komponisten-Vereinigung (ejdkv.ch) steht: «Tatsächlich muss Oskar Friedrich Schmalz in der umfassenden Bedeutung des Wortes als ‹Jodlervater› bezeichnet werden» (ejdkv 2007: o. S.). Schmalz gründete zusammen mit seinem Bruder Franz, den Schwingern Hans Stucki, Gottlieb Schild und Ernst Bieri ein Jodlerquintett, mit dem er am Unspunnenfest von 1905 teilnahm (EJV/BKJV [Hg.] 1951: 16). Fünf Jahre später machte Schmalz eine Erfahrung, die ihn dazu bewog, sich für das Jodellied einzusetzen und Schritte gegen die Vernachlässigung des Schweizer Volksgesangs zu unternehmen. Bei einem Ausflug auf den Napf traf Schmalz auf Berner Schüler, die er bat, ein Heimatlied zu singen. Die Schüler sangen daraufhin das Lied «An der Saale hellem Strande, stehen Burgen stolz und kühn» (EJV/BKJV 1951: 19) des deutschen Historikers Franz Theodor Kugler (1808–1858). Schmalz war enttäuscht, dass die Schüler die Lieder aus ihrer Region nicht singen konnten.

Schmalz verschickte eine *Einladung zur Gründung einer schweizerischen Jodlervereinigung* an Gleichgesinnte, die dazu führte, dass sich am 8. Mai 1910 «eine Schar von 64 Jodlern» und einige Alphornbläser zur Gründung einfanden und dem neu gewählten Vorstand die Aufgabe übertrugen, «die ersten Satzungen mit Einschluss der Alphornbläser vorzubereiten» (EJV/BKJV 1951: 19). Als Ziel der Vereinigung nannte Schmalz unter anderem die «Förderung unserer nationalen Eigentümlichkeiten des Jodelns im Einzeln und im Liede, sowie auch im Alphornblasen» (Schmalz/Krenger 1913: 13). Zum ersten Mal wurden Jodeln

1 Der Verband wird 1910 unter dem Namen «Schweizerische Jodlervereinigung» gegründet und 1932 in «Eidgenössischer Jodlerverband» umbenannt.
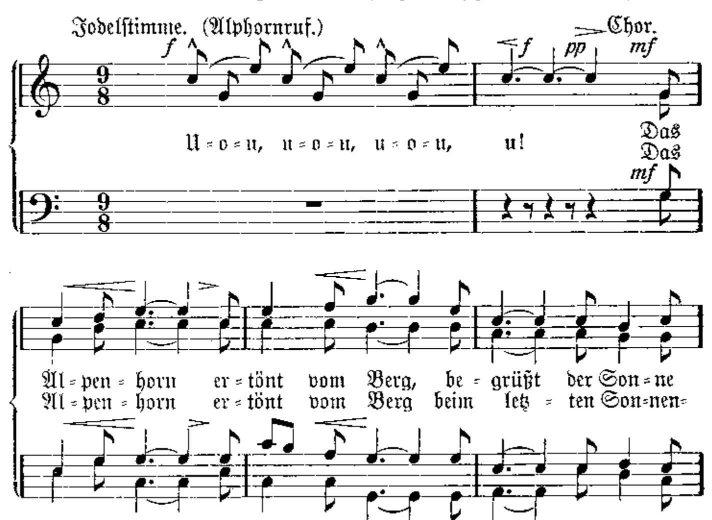


Abb. 40: Die ersten fünf Takte aus dem Jodellied *Alphornruf* (Schmalz/Krenger 1918: 26).

und Alphornblasen im gleichen Verband gepflegt und die Mitglieder konnten sich über ihre Musik austauschen. Für das Miteinbeziehen der Alphornbläser stützte sich Schmalz auf seinen Kollegen Krenger, der damals das Alphorn im Verschwinden begriffen sah:

> Leider ist nicht zu bestreiten, dass in heutiger Zeit das Alphorn in unserm Land zu verschwinden droht. Der Kampf, der vor Jahren gegen die lästige Unsitte des Bettelblasens an viel besuchten Touristenplätzen und Alpenpässen eingesetzt hat, ist heute wohl beinahe überall erfolgreich beendet. Aber damit ist auch die Kunst des Alphornblasens leider sehr zurückgegangen. (Krenger 1921: 5)

Um die Belebung des Alphorns und des Jodels in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu unterstützen, gab Schmalz in den Jahren 1913 bis 1931 insgesamt sieben Bände mit Jodelliedern unter dem Titel *Bi üs im Bärnerland* heraus. Krenger wirkte an mehreren Bänden als Komponist mit und profilierte sich zusätzlich durch seine Publikationen zum Alphorn (Krenger 1921, 1924). Die Zusammenarbeit der Jodel- und Alphornexperten Schmalz und Krenger legt eine Verschränkung von Alphorn- und Jodelmusik nahe, was sich an der Komposition *Alphornruf* aus dem Jahr 1918 aufzeigen lässt, zu der Schmalz die Jodelmelodien und Krenger den Chorsatz schrieb. (Abb. 40)

Das Stück beginnt mit einem kurzen, das Alphorn imitierenden solistischen Jodel, basierend auf Dreiklangsmotiven, die, übertragen auf das Alphorn, dem
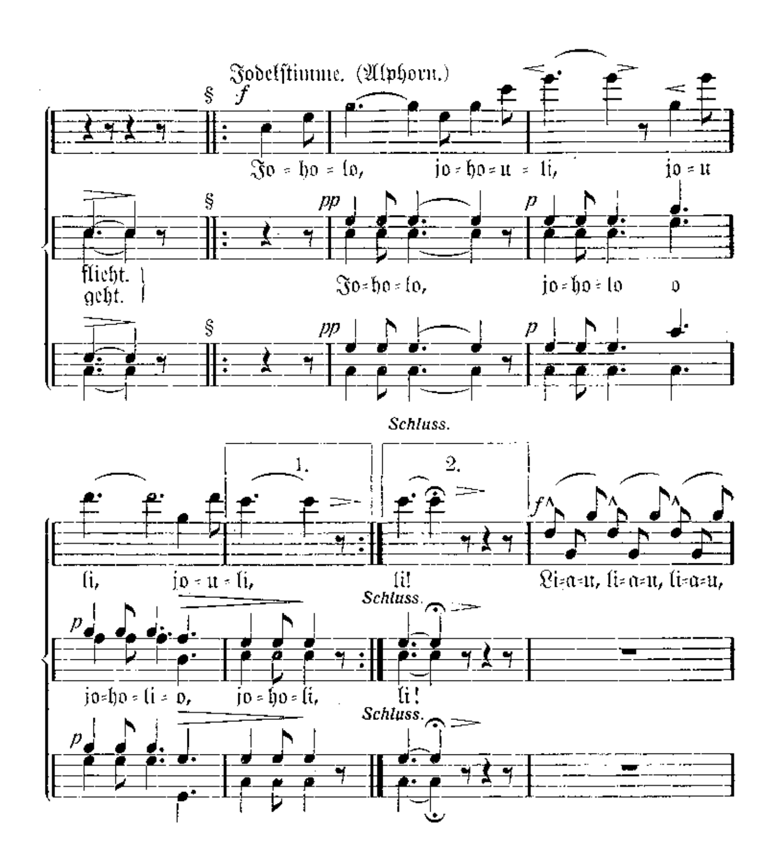


Abb. 41: Jodel aus dem Jodellied *Alphornruf* (Schmalz/Krenger 1918: 28).

3., 4., und 5. Naturton (oktaviert) entsprechen und *legato* ausgeführt werden. Zweifellos wird hier eine Angleichung an den Klang und die Phrasierung des Alphorns beabsichtigt. Der kurze Alphornruf in der Jodelstimme endet auf einer langen Schlussnote, die den Ton an- und abschwellen lässt und als eine weitere Bezugnahme auf die Tongebung des Alphorns zu verstehen ist. Nach der vierstimmigen Strophe folgt ein Jodel mit der Angabe «Jodelstimme. (Alphorn.)» (Schmalz/Krenger 1918: 28). (Abb. 41)

Über dem vierstimmigen Chorsatz bewegt sich eine hohe, wiederum das Alphorn imitierende Jodelstimme. Sie könnte vollständig auf dem Alphorn geblasen werden, da sie nur auf dem Tonmaterial der Skala vom 5. bis zum 8. Naturton beruht (die Notation muss für das Alphorn eine Oktave tiefer gelesen werden).

Schmalz und Krenger strebten eine Verbindung von Alphornmusik und Jodel an, was sich in ihren Kompositionen sowie durch ihre Wertschätzung von Hubers Schaffen ausdrückt. Mehrere von Hubers Jodelliedern wurden von Schmalz

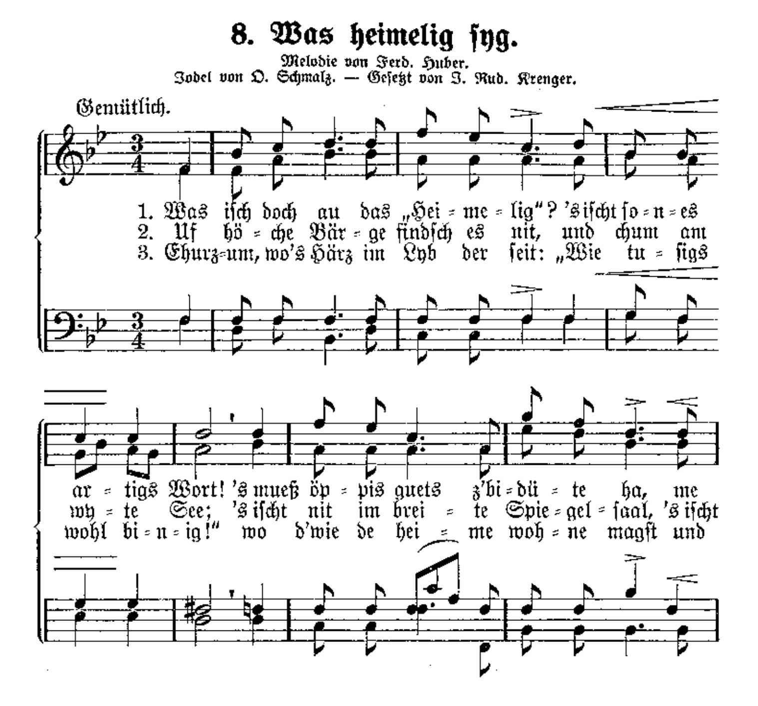


Abb. 42: Erste sechs Takte des Jodellieds *Was heimelig syg* (Schmalz/Krenger 1913: 41)

und Krenger wiederveröffentlicht oder neu vertont. Das mit einer Alphornweise beginnende Jodellied *Meh dass äbbe* beispielsweise publizierten Schmalz und Krenger 1913 mit einer neuen Melodie unter dem Titel *Wie baas isch mir da obe* im ersten Band ihrer Volks- und Jodelliedsammlung *Bi üs im Bärnerland*. In seinem Begleittext zu dieser Sammlung schreibt Schmalz über Huber, dass ihm «viel zu verdanken» sei, was «die musikalischen Verbesserungen in den letzten Ausgaben» der *Sammlungen von Schweizer Kühreihen und Volksliedern* betrifft (Schmalz/Krenger 1913: 6). Beim Jodellied *Was heimelig syg*, das auch 1913 im ersten Band von *Bi üs im Bärnerland* erschien, geben Krenger und Schmalz an, dass die Melodie von Huber stamme. (Abb. 42)

Das von Huber komponierte Lied erschien in der *Kuhreihensammlung* 1826 mit der gleichen Melodie (Wyss 1826a: 42). Der Beginn in der Sopranstimme zeigt eine charakteristische Alphornmelodie, die in der notierten Form auf dem Instrument gespielt werden kann (vgl. Abb. 42, Takte 1–4). Nicht nur ihre Kompositionen verbinden Schmalz und Krenger mit Huber, auch ihre Aktivitäten für die Förderung des Alphorns und des Jodelns zeigen in verschiedenen Punkten Parallelen zu jenen Hubers. Schmalz setzte sich elf Jahre nach

zurück

der Gründung des EJV intensiv für die Belebung des Alphorns im Emmental und im Berner Oberland ein. Dazu gründete er zusammen mit Freunden die erste Alphornkommission des Emmentals (EJV/BKJV [Hg.] 1951: 32). Genauso wie Franz Niklaus König zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine Geldsammlung organisiert hatte, um Alphornkurse durchführen zu können, sammelte auch Schmalz hierzu Spenden. Der Hauptsponsor Bruno Kaiser (1877–1941) schrieb am 21. Januar 1921:

> Der hochgeschätzte Sänger und verdienstvolle Komponist Oskar Schmalz hat mir heute von seinem Wunsche und Bestreben, das Alphornspiel vor dem Untergang zu retten, Kenntnis gegeben: Da ich absolutes Vertrauen in das selbstlose Schaffen von Herrn Schmalz habe, übergebe ich ihm hiermit Fr. 3000.– (dreitausend) als Grundstock zur Verwirklichung seines Planes. Die Hälfte des Betrages soll zur Anschaffung von Alphörnern, die andere Hälfte zur Abhaltung von Unterrichtskursen dienen. (Kaiser, zit. nach EJV/BKJV 1951: 35)

Am 8. Oktober 1921 fand schliesslich unter der Leitung Krengers der erste Alphornkurs im emmentalischen Trub mit zwölf jungen Männern statt, an welche die Alphörner gratis verteilt wurden (Krenger 1924: 179). Der Kurs war pädagogisch erfolgreich, «[m]ehrere von den Kursteilnehmern zeigten ziemlich rasch eine anerkennenswerte Fertigkeit im Blasen» (Krenger 1924: 180). Im darauffolgenden Jahr wurde wiederum ein Alphornkurs durchgeführt. «Zu den zehn im Jahr 1921 verteilten neuen Hörnern kamen […] weitere zur Verteilung, so dass […] im Emmental über zwanzig Instrumente im Gebrauch» standen (Krenger 1924: 180). Auch Krenger selbst erkannte Parallelen zwischen seinen und Hubers Bemühungen, ein Verschwinden des Alphorns zu verhindern:

> Es ist aber auch bekannt, dass vor bald hundert Jahren die gleiche Erscheinung zu Tage trat, und dass auf Veranlassung eines Landammanns von Müllinen im Jahre 1826 der als Liederkomponist noch heute bekannte *Ferdinand Huber*, Musiklehrer am Fellenberginstitute auf Hofwil, erfolgreiche Versuche veranstaltete, dieser Erscheinung entgegenzutreten. (Krenger 1924: 178)

Des Weiteren empfand Krenger das Fehlen von Hubers Übungsmelodien als beklagenswert und umso «mehr zu bedauern, als gewiss manche Melodie Hubers der dauernden Erhaltung würdig gewesen wäre» (Krenger 1924: 178). Krenger veröffentlichte 1921 ein erstes Übungsheft für Alphornbläser mit dem Zweck, «angehenden Alphornbläsern als kurze Anleitung zur Erlernung des Alphornblasens zu dienen» (Krenger 1921: 6). Einerseits publizierte Krenger zum ersten Mal Alphornmelodien und Übungshefte für das Instrument, andererseits setzten sich die beiden Freunde für die Entwicklung des Jodellieds ein.

Die Imitation des Alphorns durch die Vokalstimme, wie sie bei Schmalz und Krenger vorkommt, machte zu Beginn des 20. Jahrhunderts Schule. Sie blieb indes nicht auf Jodellieder beschränkt, sondern wurde ebenso in anderen Kompositionen verwendet, die auf einer Naturtonmelodie aufbauen. In seiner Komposition *Alphorntön'* aus dem Jahr 1902, die in der für Alphornmusik und Jodel typischen Tonart F-Dur steht, lässt der Gesangslehrer und Komponist
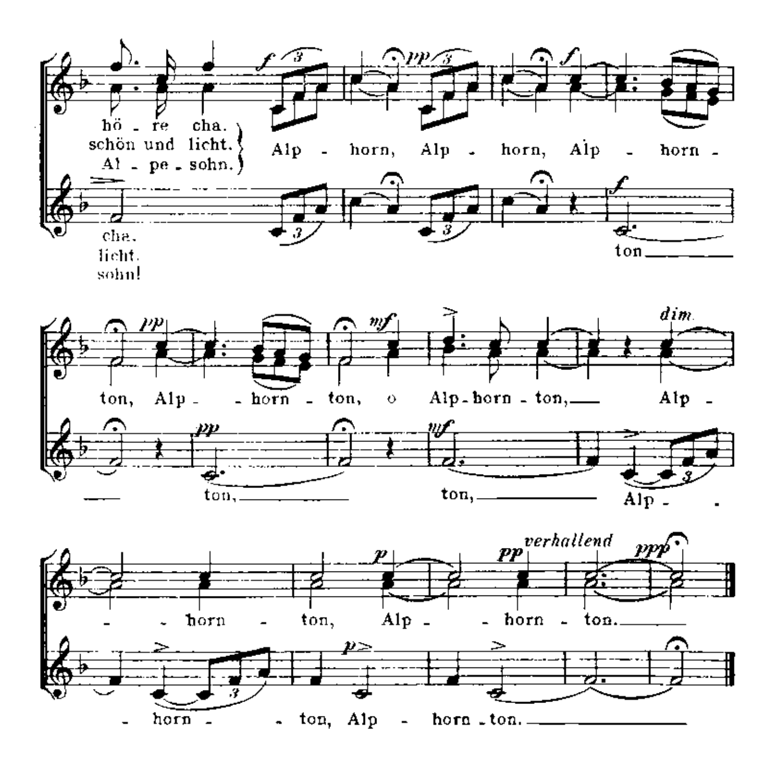


Abb. 43: Refrain des Liedes *Alphorntön'* (Schneeberger 1902: 3).

Fritz Schneeberger (1843–1906) beispielsweise die erste Sopranstimme das Tonmaterial des Alphorns nachahmen. (Abb. 43)

Die Sopranstimme wäre auf dem Alphorn in der Tonlage zwischen dem 6. und dem 13. Naturton spielbar. Auch die tiefste Stimme ahmt Tonstufen des Alphorns nach, die auf der Naturtonreihe den Tonumfang vom 6. bis 12. oder auf einem halb so langen Alphorn den 3. bis 6. Naturton umfassen würden. Ähnlich wie in den besprochenen Kompositionen von Schmalz und Krenger werden die Klänge des Blasinstruments im Freien imitiert und der Schlusston soll «verhallend» gesungen werden (Schneeberger 1902: 3).

Fazit

Die Zusammenarbeit der Jodelkomponisten und Alphornliebhaber Schmalz und Krenger bestätigt die Allianz zwischen Jodel und Alphornmusik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: «Da Jodeln und Alphornblasen von jeher zusammengehörten, ist es nicht verwunderlich, dass gerade diese beiden Männer sich für die Wiedereinführung des Alphorns einsetzten» (Stuker [Hg.] 1960: 127). Die Aktivitäten Schmalz' und Krengers konzentrierten sich hauptsächlich auf das Berner Oberland: Ihre Gesangsbücherreihe *Bi us im Bärnerland* richteten

zurück

sie auf das Bernbiet aus und mit ihren Alphornkursen förderten sie gezielt das Alphornspiel im Emmental und im Berner Oberland (Stuker [Hg.] 1960: 127). Entsprechend existiert aus keiner anderen Schweizer «Jodelgegend» eine vergleichbar grosse Anzahl von publizierten Jodelliedern, was sich wiederum auf die Entwicklung des Berner Jodels in den letzten hundert Jahren auswirkte. Schmalz und Krenger beabsichtigten, das Schweizerische in den Volksliedern und Jodelliedern zu betonen, um sie von den damals gängigen Tiroler Volksliedern mit Jodelteil abzugrenzen. Dazu schrieben sie eigene Jodellieder, die in einigen Fällen Sequenzen mit Alphornmelodik enthalten.

Verbindung von Alphorn und Jodel bei Alfred Leonz Gassmann

Alfred Leonz Gassmann (1876–1962) arbeitete als Primarlehrer in Weggis, studierte Musik in Luzern, Zürich und Genf und war anschliessend als Musiklehrer tätig (Schöb 2005: o. S.). Seine Interessen galten dem Jodel und der Alphornmusik. Wie Krenger und Schmalz schrieb Gassmann Jodellieder und setzte sich für die Belebung des Alphorns ein. Sein Versuch, das Volkslied der Schweiz aus der Landschaft (Bodengestaltung, Klima) zu erklären, formulierte er in seiner *Tonpsychologie des Schweizer Volksliedes* (1936). Darin erklärt er die grossen Intervalle im Jodel als Abbild des Alpenpanoramas mit seinen steilen Bergen und Tälern (Gassmann 1936: 46, vgl. S. 32 «Widerspiegelungshypothese»).[2] Gassmann sieht in einem spezifischen Dreiklangsmotiv den «Urtyp» des Jodels und das «psychologische Geheimnis des schweizerischen Naturgesangs» (Gassmann 1936: 15).
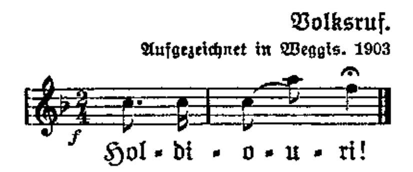


Abb. 44: «Urtyp» des Jodels nach Gassmann (1936: 15).

Die Entstehung dieses Rufmotivs begründet Gassmann mit der «Echohypothese» (Haid 2006: 50, Baumann 1976: 99, vgl. S. 32), die besagt, dass das Jodeln aus dem Echo des Jauchzers entstanden sei; das Echo verlängere dabei die Töne des Jauchzers und lasse so einen Dreiklang erklingen, der die Jodelmelodik inspiriert haben soll.

2 Gassmann folgte zudem einer exzentrischen Sichtweise des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Er ging davon aus, dass sich die Tonhöhen und sogar die Harmonien, welche von Wasserfällen produziert werden, bestimmen lassen und dass diese in den Jodel übergegangen seien (Gassmann 1936: 9). Die Hypothese, dass die Wasserfälle konstant in C-Dur rauschen, stellte der Bruder Ernst Heims, der Schweizer Klimatologe Albert Heim (1849–1937) auf (vgl. Heim 1873).



Abb. 45: «Urtyp» des Jodelrufes mit Notation des Echoklanges (Gassmann 1936: 16).

Die gesungene Melodie entspricht derjenigen des Jodelrufs in Abbildung 44, wobei Gassmann hier die Klänge des Echos mit kleineren Notenköpfen (c^2, a^2) notiert. Dieser «schöne» Klang (Quartsextakkord) soll die Dreiklangsmelodik des Jodels inspiriert haben. Als Beispiel für eine Variation dieses «Urtyps» führt Gassmann eine Transkription eines Rufes von der Rigi an, die er 1904 aufgezeichnet hat:
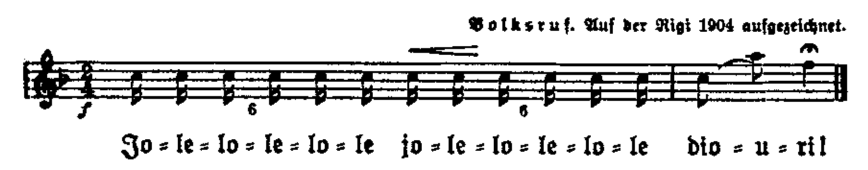


Abb. 46: *Volksruf* aufbauend auf Quartsextakkord, auf der Rigi aufgezeichnet (Gassmann 1936: 16).

Dasselbe Motiv betrachtet Gassmann sowohl für das Alphorn als auch für das Jodeln als fundamentales ästhetisches Prinzip. «Diesem Urtyp des schweizerischen Volksliedes entsprechend, kennen wir auch eine stereotype Wendung der schweizerischen Alphornmelodien» (Gassmann 1936: 16):
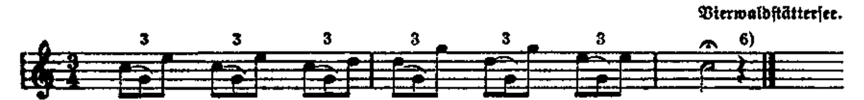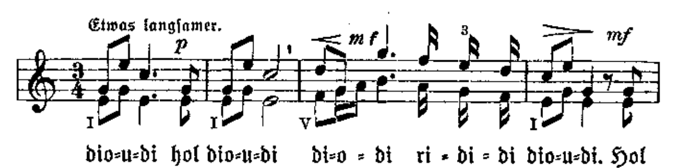


Abb. 47: Die «stereotype Wendung der schweizerischen Alphornmelodien» gemäss Gassmann (1936: 16).

Gassmann verwendete als Erster in seinen Kompositionen klar vorgeschriebene Echostellen (Sommer 1994: 8). In seiner Sammlung von Alphornmelodien, *S'Alphornbüechli*, veröffentlichte er 1938 tradierte Melodien und Eigenkompositionen, davon rund die Hälfte mit Echostellen. In einigen Kompositionen, zum Beispiel im *Frutt-Kuhreihen* (Gassmann 1938: 49), vermerkte er solche Stellen mit der Bezeichnung «Echo». Eine weitere Innovation Gassmanns zeigt sich in den Kompositionen von zwei- und dreistimmigen Alphornstücken, die sich im hinteren Teil des *Alphornbüechli* befinden (Gassmann 1938: 94). Die einzige ältere Notation für

eine mehrstimmige Alphornformation stellt das schon erwähnte Zwischenspiel anlässlich des Erzherzog-Johann-Fests in Basel 1815 dar (vgl. S. 81).

Gassmanns Kenntnisse der Alphornmusik inspirierten ihn, bestimmte melodiöse Formen der Alphornmusik in seinen Jodelkompositionen und seinen Transkriptionen von mündlich überlieferten Jodeln zu integrieren. Gassmann gab 1913 das umfangreiche Liederbuch *s' Alphorn. 100 echte Volkslieder, Jodel und Gsätzli* mit dem Titellied *s'Alphorn* heraus. Nach der Liedstrophe «Da klingt ein Ton so leise wie Himmelsmelodie; das ist des Alphorns Weise» (Gassmann 1913: 1) folgt gleich anschliessend der Jodelrefrain:
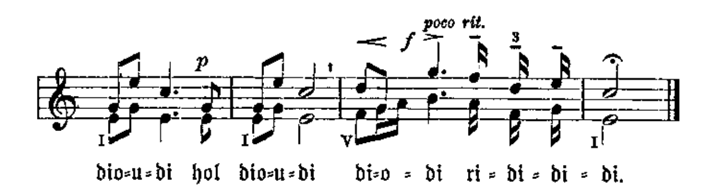




Abb. 48: Jodel im Lied *s'Alphorn* von Gassmann (1913: 2).

Die Melodie dieses Jodelrefrains bewegt sich auf der Naturtonreihe im gängigen Tonumfang des Alphorns, vom 6. bis zum 12. Naturton und enthält das Alphorn-fa (Takte 3 und 7). In den Takten 1, 2, 5 und 6 verarbeitet Gassmann seinen «Urtyp» des Jodels (vgl. Abb. 44). Zum Schluss erklingt das bekannte «Lobe»-Motiv aus dem Betruf.

In einigen seiner Transkriptionen von überlieferten Jodeln bezeichnet Gassmann das Alphorn-fa speziell, beispielsweise im *Lockruf der Schwyzer Älpler I* (Gassmann 1961: 183) oder im *Lothebach-Jodel* (Gassmann 1961: 185). Für beide 1925 in Goldau aufgezeichneten Jodel verwendet er dafür ein +.

Die Verwendung des Alphorn-fa in der eingestrichenen und der zweigestrichenen Oktave kann als Abstrahierung dieser Tonstufe von ihrem instrumentalen Kontext verstanden werden. Die «erniedrigte lydische Quart», wie Gassmann (1961: Vorwort) das Alphorn-fa auch nennt, wird in den Jodel auch dann miteinbezogen, wenn die Melodie auf einem Alphorn aufgrund der Intervalle nicht spielbar wäre (vgl. Abb. 49 und 50). Die Tatsache, dass Gassmann das Alphorn-fa in zwei unterschiedlichen Oktaven notiert, zeigt seinen kreativen Umgang mit diesem Intervall. Die Verwendung des Alphorn-fa als stilbildendes melodisches Element, ohne jedoch die Melodie auf die Naturtonreihe zu beschränken, darf so verstanden werden, dass sich das Alphorn-fa vom Zusammenhang der Natur-

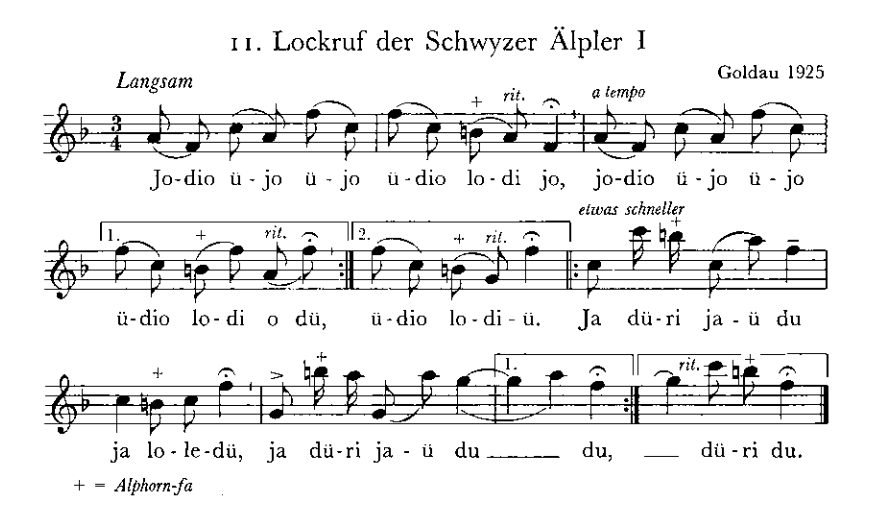


Abb. 49: *Lockruf der Schwyzer Älpler I* (Gassmann 1961: 183).

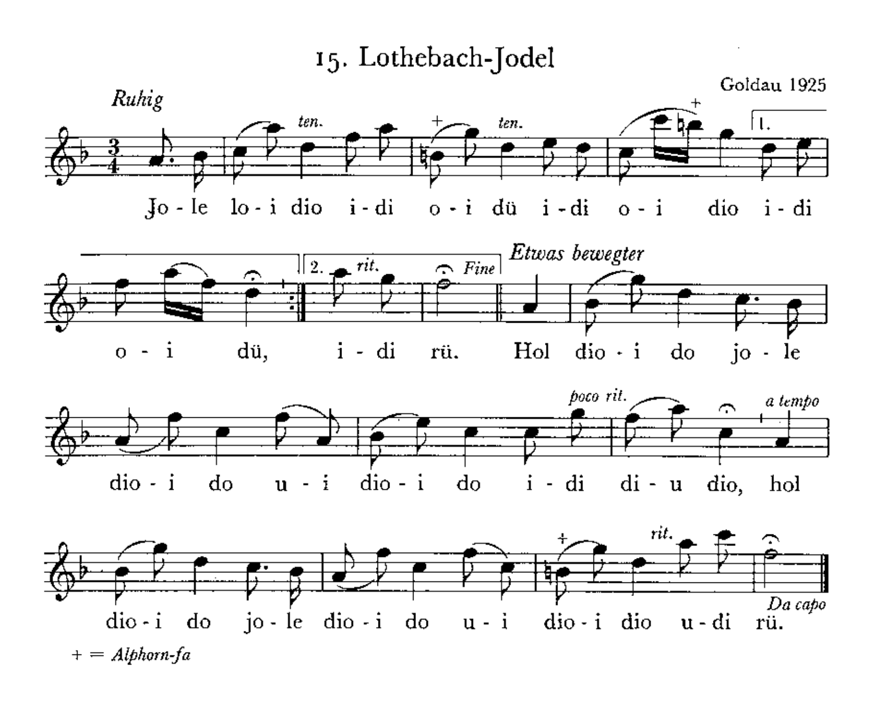


Abb. 50: *Lothebach-Jodel* (Gassmann 1961: 185).

zurück

tonskala emanzipiert hat und als Stilmittel in der Vokalmusik bewusst eingesetzt wird (vgl. Einfluss D, S. 176). Gassmann (1961: 309) schrieb dazu:

> Der Schwyzerjodel klingt an die Jodel des Appenzellerlandes mit der Vorliebe für das Alphorn-Fa (die erhöhte vierte Stufe) an. […] Die Fermaten werden aussergewöhnlich lange gehalten; hierdurch und mit den vielen Alphorn-Fa klingt dieser Jodel so melancholisch und erinnert an viele Appenzeller Jodlerweisen. (Gassmann 1961: 309)

Gemäss Gassmann kommt das Alphorn-fa im Schwyzer und im Appenzeller Jodel vor, wo er dieses Intervall als Teil des lydischen Modus versteht und es mit dem Alphorn in Verbindung bringt (vgl. Einfluss E, S. 176). Mit dem Fokus auf diese Art des Jodels entfernte sich Gassmann deutlich vom Stil des Tiroler Salonjodlers. Er versuchte vielmehr, die Melodien einfacher zu setzen, und kritisierte den virtuosen Jodelstil des 19. Jahrhunderts. «Mit der stark verzierten Melodie Hubers haben sich hingegen unsere Volkssänger nicht befreunden können», schrieb Gassmann in Bezug auf den *Geissreihen*,[3] den er mit einer anderen Melodie veröffentlichte, welche sich an den Jodlerfesten durchsetzte (Gassmann 1961: 289).

Fazit

Gassmann versuchte, die Herkunft von musikalischen Rufen aus der Natur herzuleiten. Die Entdeckung des Echos und der Zusammenklang von nacheinander gerufenen Tönen zum konsonanten Akkord soll die Dreiklangsharmonik begründet haben. Er verband diese Melodik mit derjenigen des Alphorns und des Jodels. Nach Krenger lieferte Gassmann als nächster Komponist eine umfangreiche Sammlung von Alphornstücken (Gassmann 1938), aus der bis heute gern gespielt wird. In Gassmanns Notenheft sind erstmalig auch zwei- und dreistimmige Kompositionen enthalten. Wie bereits bei Huber, Schmalz und Krenger dokumentiert, floss die Alphornmelodik auch in Gassmanns Jodelkompositionen ein. Das Alphorn-fa notierte er in einigen seiner Jodeltranskriptionen ausdrücklich und emanzipierte es gleichzeitig durch die Herausnahme aus der Naturtonreihe und die Einbettung in diatonische Jodelmelodien.

Robert Fellmann und Heinrich Leuthold über das Alphorn-fa im Jodel

Vor und während des Zweiten Weltkriegs wurde dem Jodeln und dem Alphorn in der Schweiz eine identitätsstiftende Rolle übertragen und beide Musikpraktiken wurden als Eigenheiten der Schweizer Volkskultur für die «geistige Landesverteidigung» instrumentalisiert. Gerade während dieser Epoche, im Jahr 1943, gab der EJV seine erste Jodelschule heraus. Diese vom Jodeldirigenten und Komponisten Robert Fellmann (1885–1964) verfasste *Schulungsgrundlage für Jodlerinnen und Jodler* (Fellmann 1943) stellt einen Wendepunkt in der Entwicklung des Jodelns

3 Hubers Jodellied *Geissreihen* erschien zum ersten Mal 1826 in der *Kuhreihensammlung* von Wyss (1826a: 39).

in der Schweiz dar. Fellmann knüpfte ideologisch an Gassmanns Konstruktionen von Jodel und Landschaft an, relativierte diese jedoch, um seine persönlichen Ansichten und Ideen hervorzuheben. Fellmanns *Schulungsgrundlage* mit ihren praktischen und pädagogischen Ratschlägen, die noch heute von Jodlerinnen und Jodlern schweizweit beachtet werden, beinhaltet die Notation eines Toggenburger Naturjodels mit Alphorn-fa.
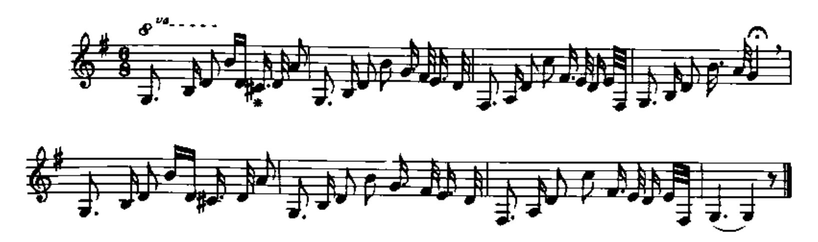


Abb. 51: *Toggeburger Jodel*, aufgezeichnet von Fellmann (1943: 13).

An diesem Jodel erklärt Fellmann die Verwendung des Alphorn-fa und seine Wirkung auf die Schweizer Bevölkerung: «Volksmelodie von Nachtwächter G. Schweizer, Ebnat, überliefert, notiert von H. Hunziker. Die Verwendung des Alphorn-fa in der Jodelmelodie ist leider heute selten. Treffend angebracht, wirkt der Ton auf das schweiz. Volksgemüt seltsam ergreifend» (Fellmann 1943: 13). Fünf Jahre nach seiner *Schulungsgrundlage*, 1948, verteidigte Fellmann im Rahmen eines Referats am Eidgenössischen Kampfrichterkurs in Bern den Gebrauch des Alphorn-fa im Jodel und versuchte, die Teilnehmenden über die Herkunft und die Klanglichkeit der Alphornmelodien im Jodel aufzuklären. Fellmann erläutert die Verwendung des Alphorn-fa im Naturjodel vor einem musiktheoretischen Hintergrund:

> Ein in C gestimmtes Alphorn besitzt für fis und f nur einen Ton. Diese in der Natur und Beschaffenheit des Alphorns liegende Eigentümlichkeit hat sich auf den Gesang (Jodel) übertragen. Es sind dies die Jodel, welche mit zu Grunde gelegtem tonischen Dur-Dreiklang die vierte Stufe (fa) konsequent um einen halben Ton erhöhen […] Das Alphorn-fa treffen wir in einer Melodie immer im V7-Akkord und immer abwärts führend an. Aufwärts nie! […] Ich nehme Abschied von diesem Thema, in dem Wunsche, die Jodel mit Alphorn-fa werden wieder zu Ehren gezogen und von den Kampfrichtern gebührend erwähnt werden. (Fellmann 1948: 28)

Fellmann trat für die Verwendung des Alphorn-fa ein und seine *Schulungsgrundlage* verhalf dem Schweizer Naturjodel zu seiner heutigen Form. Sie richtet sich an die Lernenden, um ihnen den Einstieg in das Jodeln zu vereinfachen. Fellmanns Ratschläge wurden von vielen Jodlerinnen und Jodlern allerdings als Regeln und somit als formbildend verstanden, was ihm missfiel (Fellmann 1948: 31). Lokalspezifische Eigenheiten des Naturjodels blieben trotzdem erhalten, da sie weiterhin primär von «Mund zu Ohr» weitergegeben wurden. Für den Erhalt der

zurück

regionalen Jodelstile setzte sich eine Generation nach Fellmann insbesondere der Naturjodelexperte Heinrich Leuthold ein.

Leuthold konzentrierte sich nach seiner Ausbildung zum Lehrer und Organisten auf den Naturjodel und gewann durch seine langjährigen Einsätze als Juror beim EJV (damals «Kampfrichter») erheblichen Einfluss auf das allgemeine Verständnis des Naturjodels. Sein grosses Wissen brachte er 1981 in seinem Buch *Der Naturjodel in der Schweiz* (Leuthold 1981) zusammen, in dem er seine eigenen Ansichten über den Ursprung und die Verwendung des Alphorn-fa im Naturjodel formulierte. Er postulierte die Idee, dass ähnlich wie beim Überblasen des Alphorns auch die Stimme beim Überschlagen auf einen Oberton springt (Leuthold 1981: 36, vgl. S. 31).

Gegen Leutholds physiologische Erklärung des Alphorn-fa spricht jedoch, dass die gleichen Jodlerinnen und Jodler, die in den meisten Melodien die vierte Stufe ungefähr gleichstufig intonieren, in bestimmten Fällen ein Alphorn-fa in die Melodie einbauen, was zu einer musikästhetischen Erklärung des Alphorn-fa als Stilmittel führt. Entsprechend gründet die regionale Eigenheit, ob mit oder ohne Alphorn-fa gejodelt wird, auf einem ästhetischen Musikgefühl der Jodlerinnen und Jodler der jeweiligen Regionen. Da die Regionen der Schweiz unterschiedliche Jodelstile pflegen und der Bezug zum Alphorn von Region zu Region unterschiedlich ausfällt, sind diese detaillierter zu betrachten.

Jodelstile innerhalb der Schweiz

Szadrowsky unterschied bereits im 19. Jahrhundert drei «Grundtypen» des Jodelgesangs: «der Appenzeller Gesang, der Berner Oberländer und der Waadtländer Gesang» (Szadrowsky 1864: 512). In dieser Unterteilung zählte Szadrowsky die Zentralschweiz nicht auf, ein Gebiet, in dem heute die Jodel- und Alphornkultur sehr aktiv ist.

Fellmann unterteilte in seiner *Schulungsgrundlage* die Schweizer Jodelmelodien gemäss Gassmanns *Tonpsychologie* (1936) in drei Regionen, Melodien des Mittellandes, der Voralpen und der Hochalpen, sieht diese Unterteilung jedoch als nur im Allgemeinen gültig (Fellmann 1943: 11). In der vierten Auflage der *Schulungsgrundlage* von 1962 erschien ein ausführlicher Anhang des Komponisten Max Lienert (1906–1964). Lienert unterschied die drei Jodellandschaften Toggenburg-Appenzell, die Innerschweiz und Bern-Fribourg (Fellmann 1962: 17). Der Obwaldner Naturjodelexperte Edi Gasser folgt Lienerts Einteilung und nennt als Regionen die Ostschweiz mit den beiden Appenzell und Toggenburg, das Berner Oberland und das Emmental sowie die Zentralschweiz mit dem Entlebuch und den Kantonen Schwyz, Ob- und Nidwalden.[4] Eine differenzierte Aufteilung der Naturjodelregionen geben die Jodlerinnen Nadja Räss und Franziska Wigger.

4 Edi Gasser, *Gedanken zum Kulturgut «Naturjodel»*, www.giswilerjodler.ch/gedanken%20zum%20naturjuiz.htm, 11. 6. 2018.



Abb. 52: Einteilung der Schweizer Naturjodelregionen gemäss Räss und Wigger (2010: 29): (a) Appenzell Innerrhoden, (b) Appenzell Ausserrhoden, (c) Toggenburg, (d) Muotatal, (e) Nidwalden, (f) Obwalden, (g) Entlebuch, (h) Berner Oberland.

Sie unterteilen die von Lienert (Fellmann 1962: 17) und Leuthold (1981: 80) beschriebenen Regionen Ostschweiz, Zentralschweiz und Bern in insgesamt acht Gebiete. (Abb. 52)

Die Grenzen zwischen den genannten Jodelregionen werden seit einigen Jahrzehnten teilweise verwischt, was sich daran zeigt, dass heute ein Innerrhoder Jodelchor durchaus ein Zäuerli von Ausserrhoden ins Repertoire aufnehmen kann und ein Berner Jodlerklub auch gerne mal einen Unterwaldner Juiz jodelt. Im Vergleich mit den regionalen Ausprägungen des Naturjodels lassen sich hingegen bei der Alphornmusik keine wesentlichen Regionalstile erkennen. Dieselbe Alphornmelodie kann zwar lokal unterschiedlich interpretiert werden, zum Beispiel etwas «zügiger» als anderswo, doch regional spezifische Ausprägungen im Tonsystem oder in der metrisch-rhythmischen Behandlung liegen nicht vor.

In der Region Bern sind in den letzten 200 Jahren schweizweit die meisten Jodellieder publiziert worden. Diese intensive Verschriftlichung hat eine Anwendung der gleichstufig temperierten Intervalle und die Einhaltung metrisch-rhythmischer Strukturen begünstigt. Speziell das Verschwinden des Alphorn-fa im Berner Naturjodel soll gemäss Leutholds Kollegen Hansadolf Waefler (1908–1996) zu den eindeutigen Hinweisen des Verlusts der Ursprünglichkeit zählen. Gemäss Waefler

zurück

zeigen die Jodel des Frutig- und Saanenlandes keine eindeutigen Einflüsse des Alphorns: «Selbst heute sind im Jodelgut beider Alpentäler die typischen Tonfolgen, welche Alphornmelodien eigen sind, äusserst selten zu finden, und das charakteristische ‹Alphorn-Fa› ist in den notierten Überlieferungen überhaupt nirgends anzutreffen» (Waefler, zit. nach Leuthold 1981: 109). Leuthold war speziell mit der Jodellandschaft der Zentralschweiz vertraut und charakterisierte diese anhand einiger Besonderheiten, beispielsweise in Bezug auf Metrik, Rhythmik und Harmonik. Das Alphorn-fa betreffend fügt er an:

> Im Luzerner Hinterland ist es ausgestorben, im Entlebuch, wie wir gesehen haben, in minimen Ansätzen noch vorhanden. Zu den klassischen Fa-Gebieten gehören – neben Appenzell-Toggenburg – die beiden Unterwalden und Schwyz-Muotathal. (Leuthold 1981: 98)

In den Kantonen Obwalden und Nidwalden kann auf Audioaufnahmen seit den 1960er-Jahren sowie an aktuellen Jodelkonzerten vermehrt das Alphorn-fa gehört werden. In den ausgewerteten Aufnahmen aus den 1920er- und 1930er-Jahren lässt sich die Verwendung einer Alphornmelodik im Jodel hingegen nicht erkennen (vgl. S. 179) und Notationen von Zentralschweizer Jodelmelodien aus dem 19. Jahrhundert fehlen.

Das Muotatal, wo durch Aufnahmen in den 1930er-Jahren ein nicht temperiertes Tonsystem im Jodel belegt werden kann, hebt sich vom Rest der Zentralschweiz ab. Die hier verwendeten ekmelischen Intervalle sind aber nicht ausschliesslich auf das Alphorn zurückzuführen. Die neutrale Terz, die nur schwerlich durch die Naturtonreihe des Alphorns erklärt werden kann, wird im Muotatal prominenter intoniert als das Alphorn-fa. Ganz eindeutig in Zusammenhang mit dem Alphorn respektive dem Büchel stehen hingegen die Bücheljuuze (vgl. S. 187). Im Muotatal werden dabei die typischen Büchelintervalle gejodelt und die Klangfarbe des Instruments wird durch die Jodelsilben und die Gestaltung des Formantbereichs der Stimme ausgedrückt.

Anders zeigt sich die Situation in der Ostschweiz. Zwei Eigenheiten der Appenzeller und Toggenburger Naturjodel sind im Rahmen dieser Forschung relevant: einerseits die Verwendung des lydischen Modus (vgl. Einfluss E, S. 176), der für eine mögliche Verbindung zum Alphorn sprechen kann, andererseits die Verbindung zwischen dem Appenzeller und Toggenburger Naturjodel und der lokalen Streichmusik. Für eine Beziehung zur Streichmusik mag die in dieser Gegend vielseitig praktizierte Bordunbegleitung stehen, die sowohl beim Löckler (Leuthold 1981: 86) als auch beim Talerschwingen und in rhythmisierter Form bei den Senntumsschellen vorkommt (Bachmann-Geiser 1981: 17). Zahlreiche Naturjodel werden auf den lokalen Streichinstrumenten gespielt, was auf eine musikalische Beziehung zwischen Naturjodel und Streichinstrument hinweist. Die Beeinflussung der lokalen Jodelformen durch das Alphorn in der Nordostschweiz scheint daher fraglich. Einige Quellen aus dem 19. Jahrhundert beklagen zudem die Abwesenheit des Alphorns in der Region Appenzell und trotzdem erscheint das Alphorn-fa in den lokalen Naturjodeln.

Fazit

Das Jodeln in der Schweiz erhielt nach dem Zweiten Weltkrieg zusätzlichen Aufschwung durch Fellmanns Arbeit im Eidgenössischen Jodlerverband und insbesondere durch seine *Schulungsgrundlage* und das aufgebaute Jodelkurswesen. Fellmann vertrat die Ansicht, dass das Alphorn-fa als Stilmittel in den Naturjodel gehöre, und seine Meinung als Experte hatte in der Jodelszene Gewicht. Vorschläge zur Abgrenzung verschiedener Jodelregionen haben Fellmann (1943), Lienert (in Fellmann 1962), Leuthold (1981), Räss und Wigger (2010) sowie Gasser (s. d.)[5] vorgelegt. Da der Jodel starke regionale Unterschiede aufweist, kann auch der Einfluss des Alphorns von Region zu Region unterschiedlich ausfallen.

Trotz der Bemühungen vieler Berner Komponisten (vgl. S. 105 und 143), das Alphorn-fa in den Jodel zu integrieren, wird der Berner Jutz grösstenteils ohne Bezug zum Alphorn gejodelt und in der Zentralschweiz und Nordostschweiz, wo das Vorhandensein ekmelischer Intervalle belegt ist, lassen sich diese nicht nur auf das Alphorn zurückführen.

Ob die musikalischen Möglichkeiten des Alphorns im 19. Jahrhundert zuliessen, dass damals das Alphorn-fa gespielt und in den Jodel übernommen werden konnte, wird in der Folge anhand einer Untersuchung historischer Alphörner aus dem 19. und dem frühen 20. Jahrhundert überprüft.

5 Edi Gasser, *Gedanken zum Kulturgut «Naturjodel»*, www.giswilerjodler.ch/gedanken%20zum%20naturjuiz.htm, 11. 6. 2018.

zurück

Tonumfang und Intonation historischer Alphörner

Der Alphornbau in der Schweiz professionalisierte sich ab den 1930er-Jahren zunehmend, sodass in den 1950er-Jahren die Alphörner formal schon weitgehend der heute favorisierten Standardform entsprachen. Vignau schreibt, dass spätestens ab 1958 von einer designierten Schweizer Form («Swiss form») gesprochen werden kann.[1] Grösstenteils vollzogen war die Standardisierung in den 1970er-Jahren, als an Jodlerfesten mehrstimmige Alphornvorträge dargeboten wurden, für welche gleich gestimmte und somit gleich lange Alphörner notwendig waren (vgl. Vignau 2013: 12).[2] Alternative Formen des Alphorns wurden weiterhin gebaut, da im Instrumentenbau bis heute mit diversen Formen und Längen experimentiert wird. Die Standardlänge eines Alphorns beträgt heute ungefähr 3,44 Meter (Stimmung in Fis) oder 3,65 Meter (Stimmung in F) (vgl. Sommer 2013: 12).

Um einen Eindruck davon zu erhalten, wie die Alphornmusik vor den ersten vorliegenden Audioaufnahmen aus den 1920er- und 1930er-Jahren[3] geklungen haben mag, können historische Alphörner[4] vermessen und, falls noch spielbar, angeblasen werden. Dadurch kann einerseits der spielbare Tonumfang eruiert werden, um ihn mit demjenigen der modernen Alphörner zu vergleichen, andererseits kann der spielbare Ausschnitt aus der Naturtonreihe des individuellen Instruments und seine Abweichung von einer idealen Naturtonreihe (mit den exakten Frequenzverhältnissen 1:2, 2:3, 3:4, 4:5 …) festgestellt werden.

Insbesondere die Verwendung des Alphorn-fa in den Kuhreihenmelodien des 19. Jahrhunderts, beispielsweise in den *Kuhreihensammlungen* von 1818 und 1826, setzt voraus, dass auf den Alphörnern jener Zeit (im Fall der erwähnten Beschreibung Hubers sogar vor 1818, vgl. S. 100) das Alphorn-fa tatsächlich gespielt werden konnte. Um dies zu verifizieren, wird in einem ersten Schritt die Länge der dokumentierten Alphörner aus dem 19. Jahrhundert festgestellt.

---

1 «1958 onward, it is known that the end-curved form could only be found in Switzerland […]. A ‹Swiss form› seems justified at least from that time on» (Vignau 2013: 11). Ein typischer Bauplan des Alphorns nach der Standardisierung ist als Beilage in Bachmann-Geiser 1999 enthalten (Urheber des Plans: Matthias Wetter).

2 Die Publikation Johann Areggers *Das mehrstimmige Alphornblasen* erschien 1971 und sah gleich gestimmte Alphörner vor (Aregger 1971).

3 Auf der Schellackplatte *Stösler Schwingfest* von 1928 befindet sich eine kurze Büchelmelodie, gespielt von Philipp Frank (pers. Komm. Peter Betschart 19. 10. 2015). 1933 erschien auf der Schellackplatte *Schweizer Jodler Sextett* eine Aufnahme des *Heerdenreihens* von Huber, interpretiert von einem Alphornbläser namens Hofer (vgl. S. 107). 1936 nahm Wolfgang Sichardt im Rahmen seiner Forschungsreise in der Schweiz (vgl. S. 179) Alphornmelodien in Muotathal, Appenzell, Neirivue und Kerns auf.

4 Als «historische Alphörner» werden hier Instrumente bezeichnet, die vor 1950 und somit vor der Standardisierung der Alphörner gebaut wurden.

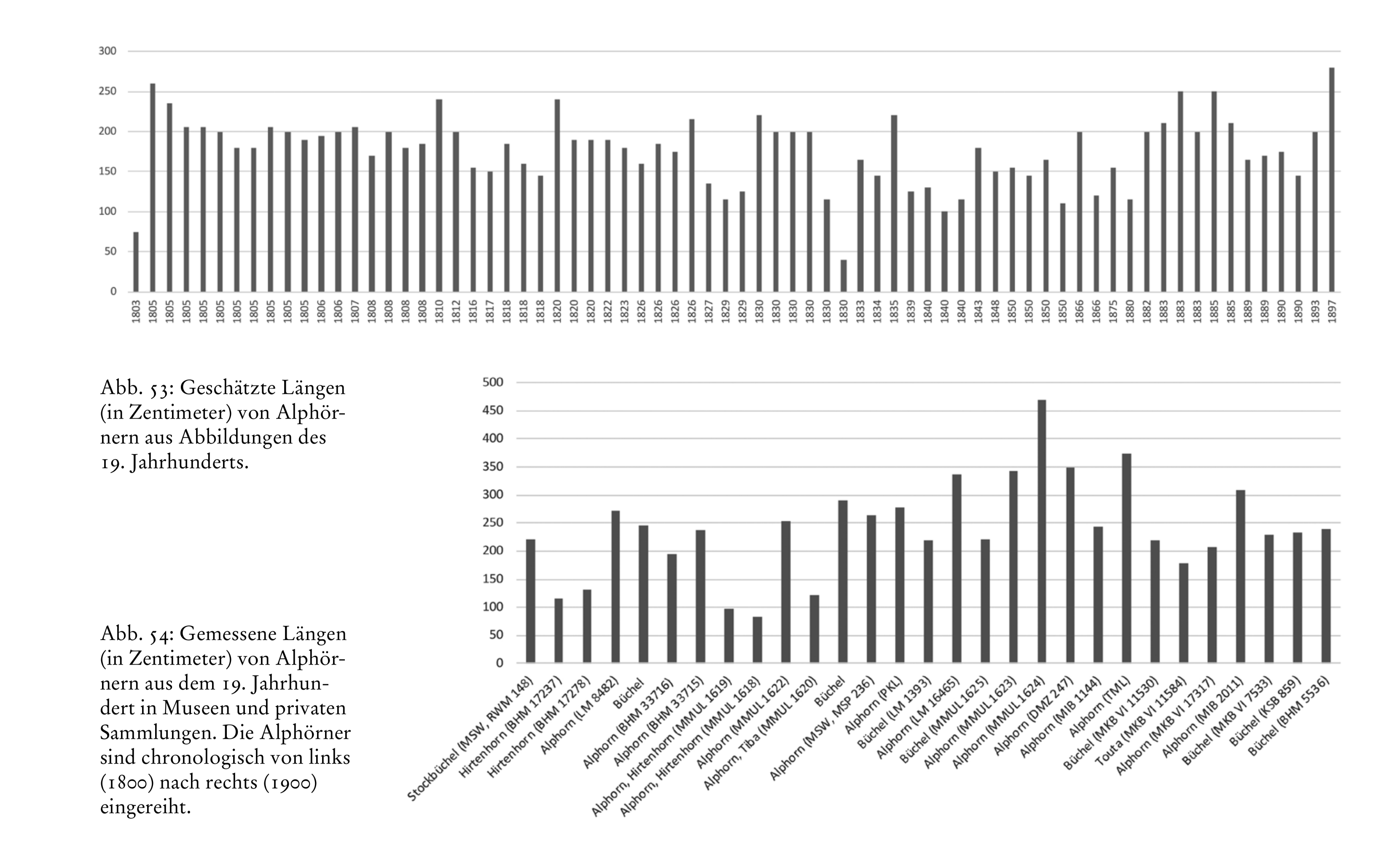


Abb. 53: Geschätzte Längen (in Zentimeter) von Alphörnern aus Abbildungen des 19. Jahrhunderts.

Abb. 54: Gemessene Längen (in Zentimeter) von Alphörnern aus dem 19. Jahrhundert in Museen und privaten Sammlungen. Die Alphörner sind chronologisch von links (1800) nach rechts (1900) eingereiht.

zurück

Sommer (2013: 13) erklärt, dass für das Erreichen des 11. Naturtons (Alphorn-fa) ein Alphorn von mindestens zwei Metern Länge nötig ist. Hinweise auf die Länge und somit den Tonumfang der Alphörner im 19. Jahrhundert liefern Instrumentenabbildungen auf einer Vielzahl unterschiedlicher Gemälde, Lithografien und Fotografien. Die folgenden Längenschätzungen stammen ausschliesslich von datierten Darstellungen, bei denen das Alphorn im bildlichen Kontext mit Personen oder Gegenständen steht. Die Übersicht zeigt die geschätzten Längen von insgesamt 72 Alphörnern aus Abbildungen des 19. Jahrhunderts. Die hier abgebildeten Längenangaben beruhen auf unabhängig durchgeführten Schätzungen zweier Personen. (Abb. 53)

Von den 72 Alphornabbildungen werden 28 auf zwei Meter oder länger geschätzt und sind somit geeignet, das Alphorn-fa erklingen zu lassen. Auf 44 Alphörnern ist dies hingegen nicht möglich. Da die Schätzungen auf Abbildungen beruhen, kann eine exakte Längenangabe nicht gewährleistet werden (vgl. S. 16). Möglicherweise sind in vielen Abbildungen die Alphörner aus bildkompositorischen Gründen anders, insbesondere kürzer dargestellt, als sie in Realität waren.

Sichere Werte können nur anhand historischer Instrumente in Museen und Sammlungen gewonnen werden. Im Rahmen dieser Forschung wurden Alphörner aus folgenden Museen vermessen: Dorfmuseum Zeihen (DMZ),[5] Klingende Sammlung Bern (KSB), Museum der Kulturen Basel (MKB), Musikinstrumentensammlung Willisau (MSW), Talmuseum Lauterbrunnen (TML) und ein Alphorn aus dem Privatbesitz Kurt Langhards (PKL). Von einigen Alphörnern in Museen wurden bereits dokumentierte Messungen übernommen.[6] Insgesamt konnten 29 Instrumente aus dem 19. Jahrhundert auf diese Art dokumentiert werden. (Abb. 54)

Die Baujahre der gesammelten Instrumente konnten von den Konservatoren selten genau angegeben werden, weshalb die Auflistung nur einer ungefähren chronologischen Ordnung innerhalb des 19. Jahrhunderts entspricht. Resultierend aus dieser Forschung messen 22 der 29 Instrumente zwei Meter oder mehr und sind geeignet, Alphornmusik mit Alphorn-fa zu produzieren. Somit waren im 19. Jahrhundert Instrumente verbreitet, auf denen Melodien bis zum 11. Naturton und möglicherweise darüber hinaus gespielt werden konnten.[7] Eine Tabelle mit konkreten Angaben zu den 29 Alphörnern befindet sich in Anhang 2.

---

5 Die Abkürzungen der Museen dienen einzig der Beschriftung in Abbildung 54.

6 Übernommen wurden Messungen aus folgenden Museen: BHM: Bernisches Historisches Museum, MIB: Musikinstrumentenmuseum Brüssel, MMUL: Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig, LM: Landesmuseum Zürich.

7 Trotz der geringen Anzahl an Instrumenten kann die Untersuchung als repräsentativ angesehen werden, denn die Zahl der Alphörner im 19. Jahrhundert war gemäss den hier ausgewerteten schriftlichen Quellen gering.

Die Länge der Alphörner des 19. Jahrhunderts lässt zwar grobe Rückschlüsse auf deren spielbares Tonmaterial zu, trotzdem bestehen aufgrund der individuellen Form und Bauweise Unterschiede in der Intonation und in der Ansprache der einzelnen Tonstufen. Eine Analyse der Intonationsmöglichkeiten historischer Alphörner kann aufzeigen, wie nahe sich die spielbaren Intervalle an der idealen Naturtonreihe bewegen.

Für diese Untersuchung wurden Instrumente aus folgenden sieben Schweizer Museen berücksichtigt: Instrumentensammlung Willisau, Museum der Kulturen Basel, Klingende Sammlung Bern, Dorfmuseum Zeihen, Schlossmuseum Thun, Historisches Museum Bern und Landesmuseum Zürich. Im Bernischen Historischen Museum und im Landesmuseum Zürich wurde ein Anblasen aus konservatorischen Gründen abgelehnt.[8] In den anderen genannten Museen konnten insgesamt 33 Instrumente von einem professionellen Blechbläser angespielt und Tonaufnahmen gemacht werden. Von diesen 33 Alphörnern konnten wiederum neun für die Untersuchung der Tonalität verwendet werden. Bereits minimale Schäden, zum Beispiel kleine Risse an einem Instrument, führen dazu, dass die Töne nicht «einrasten» und nur ein *glissando* über beliebige Tonhöhen gespielt werden kann. In diesen Fällen konnte die genaue Intonation der verschiedenen Naturtöne nicht ermittelt werden. Für die Klanganalyse wurden daher diejenigen Alphörner berücksichtigt, auf denen die Skala vom 4. bis zum 12. Naturton mit stabilem Klang spielbar war.[9]

Wie bereits erwähnt, ist eine genaue Datierung der Instrumente in der Regel nicht möglich. Eine Altersbestimmung mittels Dendrochronologie kann nicht vorgenommen werden, da entweder zu wenig Jahresringe vorhanden oder diese nicht gut sichtbar sind.[10] Die folgende Tabelle zeigt die analysierten Instrumente: In der rechten Spalte werden sowohl die Anzahl der angespielten Alphörner angegeben als auch die Zahl der Instrumente mit stabiler und für diese Studie verwertbarer Tonreihe vermerkt. Ausführlichere Informationen über diese neun Instrumente sind in Anhang 3 zu finden.

8 Pers. Komm. Historisches Museum Bern (19. 5. 2016) respektive Landesmuseum Zürich (16. 2. 2017).

9 Die Begrenzung nach oben (12. Naturton) wurde angewandt, weil die historischen Notationen von Alphornmelodien den Tonumfang in der Regel so beschränken. In der modernen Literatur kommen in einigen Kompositionen auch die Naturtöne 13 bis 16 vor, diese sind jedoch weitgehend Virtuosinnen und Virtuosen vorbehalten (vgl. S. 19). Die Begrenzung nach unten hat einen praktischen Grund: Der erste, zweite und dritte Naturton sind in der Tonhöhe, insbesondere auf historischen Alphörnern, so stark variabel, dass eine Festlegung auf eine Frequenz nicht möglich ist.

10 Dies ergab eine Anfrage beim Labor für Dendrochronologie der Stadt Zürich (pers. Komm. Felix Walder, 21. 4. 2017).

zurück

Tab. 3: Übersicht über die Instrumente, Datenerhebung zur Tonskala historischer Alphörner in Museen

Museum	*Tonaufnahmen*
Musikinstrumentensammlung, Willisau	2 Instrumente, davon 1 mit stabiler Tonreihe
Museum der Kulturen, Basel	11 Instrumente, davon 1 mit stabiler Tonreihe
Klingende Sammlung, Bern	9 Instrumente, davon 6 mit stabiler Tonreihe
Dorfmuseum, Zeihen	5 Instrumente, davon 1 mit stabiler Tonreihe
Schlossmuseum, Thun	2 Instrumente, davon 0 mit stabiler Tonreihe
Historisches Museum, Bern	Keine Tonaufnahmen (aus konservatorischen Gründen nicht erwünscht)
Landesmuseum, Zürich	Keine Tonaufnahmen (aus konservatorischen Gründen nicht erwünscht)

Zum Vergleich mit der Intonation dieser neun historischen Alphörner wurden sechs moderne, standardisierte Instrumente (nach 1950) herangezogen. Diese stammen aus den Werkstätten von Hermann Koller (1 Instrument), Matthias Wetter (2 Instrumente), Walter Bachmann (1 Instrument) und Tobias Bertschi (2 Instrumente).

Für die Untersuchung wurden auf jedem der beschriebenen Instrumente die Naturtöne 4 bis 12 angeblasen und aufgenommen, um anschliessend die genauen Frequenzen mit der an der Hochschule Luzern entwickelten Software LARA unter Zuhilfenahme von TCIF-Spektrogrammen festzustellen (vgl. S. 17). Aus den gewonnenen Daten über die Frequenzen der einzelnen Tonstufen wurde dann eine Tonskala konstruiert. Dazu werden Tonbezeichnungen in C-Dur angegeben, wie in der Alphornmusik gebräuchlich: Der 4. Naturton wird unabhängig von der Stimmung des Alphorns mit c^1 bezeichnet, der 5. Naturton mit e^1 und der 6. Naturton mit g^1 bis hin zum 12. Naturton, g^2.

Der Grundton wird generell als Referenz- oder als Stimmton angenommen, wie sich bei Voruntersuchungen jedoch feststellen liess, würde der 4. Naturton (c^1) keinen idealen Referenzton ergeben. Ein Blick auf die medianen Abweichungen der einzelnen Töne von allen anderen Stufen (vgl. Abb. 56) zeigt nämlich, dass gerade in diesem tiefen Register auffällige Abweichungen vorkommen. Das heisst, aus der Perspektive des Grundtons c^1 würden dann alle anderen Stufen klar von der Naturtonskala abweichen, obwohl dies objektiv betrachtet nicht der Fall ist und nur dieser eine Ton stark abweicht. Zur Lösung für dieses Problem trägt die Messung sämtlicher Intervalle bei: Ausgehend vom 4. Naturton werden die Intervalle zu allen anderen Tonstufen ermittelt. Dieses Vorgehen wird für alle Naturtöne bis zum 12. wiederholt, wie am Beispiel eines Alphorns aus dem späten 19. Jahrhundert aus der Musikinstrumentensammlung Willisau dargestellt.

Tab. 4: Intervalle der Skala des Alphorns MSP 236 aus der Musikinstrumentensammlung Willisau vom 4. bis zum 12. Naturton

	*c*¹	*e*¹	*g*¹	*b*¹	*c*²	*d*²	*e*²	*fa*	*g*²
*c*¹	0	422	716	1018	1228	1436	1623	1780	1918
*e*¹	422	0	294	596	806	1015	1201	1359	1496
*g*¹	716	294	0	302	511	720	907	1064	1202
*b*¹	1018	596	302	0	210	418	605	762	900
*c*²	1228	806	511	210	0	209	395	553	690
*d*²	1436	1015	720	418	209	0	186	344	481
*e*²	1623	1201	907	605	395	186	0	158	295
fa	1780	1359	1064	762	553	344	158	0	137
*g*²	1918	1496	1202	900	690	481	295	137	0

In der ersten Zeile der Tabelle erscheinen alle Intervalle vom Ton *c*¹ aus angegeben, in der zweiten Zeile alle Intervalle in Bezug auf *e*¹ und so weiter. Von dieser Datenmatrix wird eine Matrix mit den Intervallen einer idealen Naturtonreihe, wie unten dargestellt, subtrahiert. Diese Werte entsprechen den abstrakten Frequenzverhältnissen (1:2, 2:3, 3:4, 4:5 …):

Tab. 5: Intervalle einer idealen Naturtonreihe

	*c*¹	*e*¹	*g*¹	*b*¹	*c*²	*d*²	*e*²	*fa*	*g*²
*c*¹	0	386	702	969	1200	1404	1586	1751	1902
*e*¹	386	0	316	583	814	1018	1200	1365	1516
*g*¹	702	316	0	267	498	702	884	1049	1200
*b*¹	969	583	267	0	231	435	617	782	933
*c*²	1200	814	498	231	0	204	386	551	702
*d*²	1404	1018	702	435	204	0	182	347	498
*e*²	1586	1200	884	617	386	182	0	165	316
fa	1751	1365	1049	782	551	347	165	0	151
*g*²	1902	1516	1200	933	702	498	316	151	0

zurück

Nach dieser Subtraktion liegt die Datenmatrix mit den Abweichungen jedes einzelnen Intervalls von der abstrakten Naturtonreihe vor, hier am Beispiel desselben Alphorns aus der Musikinstrumentensammlung Willisau:

Tab. 6: Abweichungen von der idealen Naturtonreihe jedes Intervalls im Bereich vom 4. bis zum 12. Teilton (Alphorn MSP 236, Musikinstrumentensammlung Willisau)

	c¹	*e¹*	*g¹*	*b¹*	*c²*	*d²*	*e²*	*fa*	*g²*
c¹	0	36	14	49	28	32	37	29	16
e¹	36	0	-22	13	-8	-3	1	-6	-20
g¹	14	-22	0	35	13	18	23	15	2
b¹	49	13	35	0	-21	-17	-12	-20	-33
c²	28	-8	13	-21	0	5	9	2	-12
d²	32	-3	18	-17	5	0	4	-3	-17
e²	37	1	23	-12	9	4	0	-7	-21
fa	29	-6	15	-20	2	-3	-7	0	-14
g²	16	-20	2	-33	-12	-17	-21	-14	0

Hörbare Abweichungen sind farbig markiert, von gelb (schwach) bis rot (stark).

Diese Tabelle gibt die Abweichungen der einzelnen Tonstufen des Alphorns von der Naturtonreihe in Cent an. Da ein Alphorn entweder tiefer oder höher intonieren kann, muss die Abweichung sowohl positiv wie auch negativ verstanden werden. Das Intervall zwischen *c¹* und *e¹* beträgt im Fall unseres Beispielinstruments 422 Cent (vgl. Tab. 4). Das Intervall einer idealen Naturtonreihe beträgt hingegen nur 386 Cent (vgl. Tab. 5) und somit ergibt sich eine Differenz von 36 Cent (vgl. Tab. 6). Das Intervall ist auf dem historischen Instrument um rund einen Sechstelton grösser als in einer abstrakten Naturtonreihe, was einem hörbaren Unterschied entspricht. Das Intervall zwischen *e¹* und *g¹* beträgt auf dem entsprechenden Alphorn 294 Cent, auf einer idealen Naturtonreihe 316 Cent, die Differenz beträgt -22 Cent, das Intervall zwischen dem fünften und dem sechsten Naturton ist auf diesem historischen Alphorn um 22 Cent kleiner.

Um eine Aussage darüber machen zu können, wie stark eine Tonstufe, zum Beispiel *e¹*, von der Naturtonreihe abweicht, müssen die Abweichungen von *e¹* zu allen anderen Tönen berücksichtigt werden, wozu der Medianwert aller Ab-

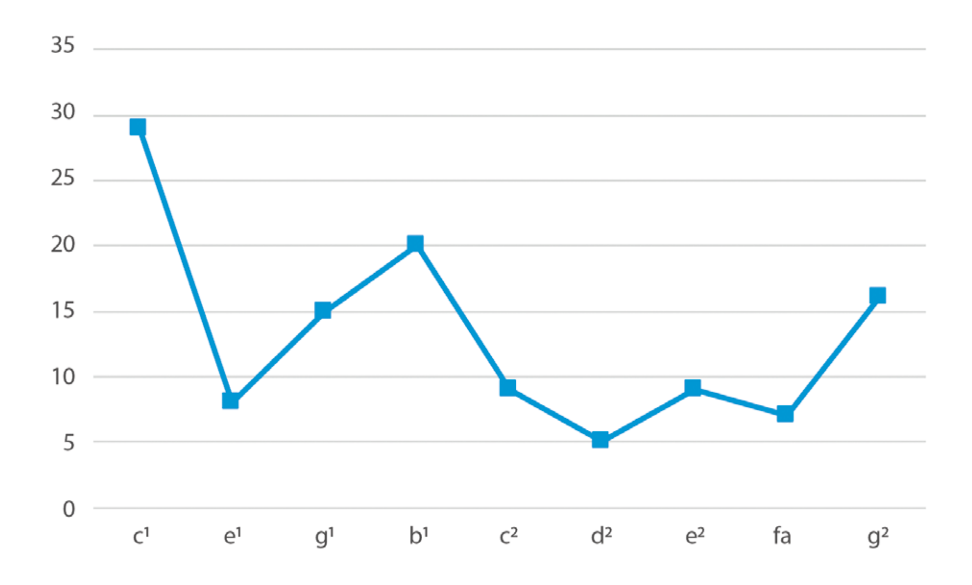


Abb. 55: Abweichungen der einzelnen Tonstufen (Betrag in Cent) von der idealen Naturtonskala am Beispiel des Alphorns MSP 236 aus der Instrumentensammlung Willisau.

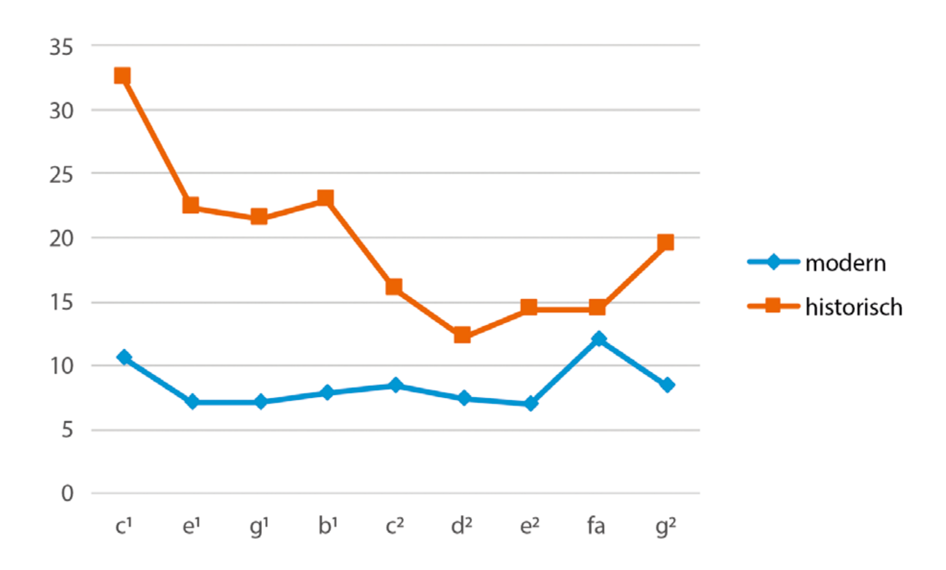


Abb. 56: Durchschnittliche Abweichungen von der Naturtonreihe auf den einzelnen Tonstufen. Rot: historische Alphörner; blau: moderne Alphörner; horizontale Achse: Tonstufen; vertikale Achse: Mittelwerte der Gruppe der neun historischen und der sechs modernen Alphörner, Abweichung von der Naturtonreihe (Betrag in Cent).

weichungen in der Spalte e^{1} verwendet wird.[11] Damit sich negative und positive Abweichungen der Intervalle von e^{1} aus nicht aufheben, muss der absolute Wert, anstelle positiver und negativer Zahlen, verwendet werden. Die Medianwerte der oben tabellarisch dargestellten Abweichungen jeder Tonstufe des Alphorns MSP 236 in Willisau von der Naturtonreihe lauten:

Tab. 7: Medianwerte der Abweichungen in Cent jeder Tonstufe des Alphorns MSP 236 von der idealen Naturtonreihe (Abb. 55)

Tonstufe	c^{1}	e^{1}	g^{1}	b^{1}	c^{2}	d^{2}	e^{2}	*fa*	g^{2}
Abweichung	29	8	15	20	9	5	9	7	16

Die mediane Abweichung des 5. Naturtons e^{1} des historischen Instruments MSP 236 zur gleichen Tonstufe einer idealen Naturtonreihe beträgt nur 8 Cent. Dagegen zeigt die Analyse, dass c^{1} um gut hörbare 29 Cent vom c^{1} einer idealen Naturtonreihe abweicht. Im oberen Tonbereich zwischen c^{2} und f^{2} sind die Abweichungen relativ klein. Nach der Berechnung der Abweichungen jedes einzelnen Instruments von der idealen Naturtonreihe lässt sich ein Vergleich zwischen historischen und modernen Alphörnern aufzeigen.

Für die Gegenüberstellung von historischen und modernen Alphörnern (vgl. S. 163) müssen die Mittelwerte der Abweichungen der beiden Gruppen berechnet und einander gegenübergestellt werden. Die mittlere Abweichung der Gruppen historischer und moderner Alphörner ist in der folgenden Tabelle aufgelistet:

Tab. 8: Mittlere Abweichung der Gruppen historischer und moderner Alphörner von der Naturtonreihe (Abb. 56)

Tonstufe	c^{1}	e^{1}	g^{1}	b^{1}	c^{2}	d^{2}	e^{2}	*fa*	g^{2}
moderne Alphörner	11	7	7	8	8	7	7	12	8
historische Alphörner	33	22	21	23	16	12	14	14	20

Auf allen Naturtonstufen weichen die historischen Instrumente (rot) stärker von der idealen Naturtonreihe ab als die modernen (blau) (vgl. Abb. 56). Dieses Ergebnis erstaunt nicht, denn die Professionalisierung im Alphornbau hat eine bessere Annäherung an die ideale Tonreihe angestrebt und erreicht. In der zweigestri-

11 Bei diesen Angaben von Tonhöhenmesswerten werden Medianwerte, nicht Mittelwerte verwendet, um «Ausreisser» zu relativieren.

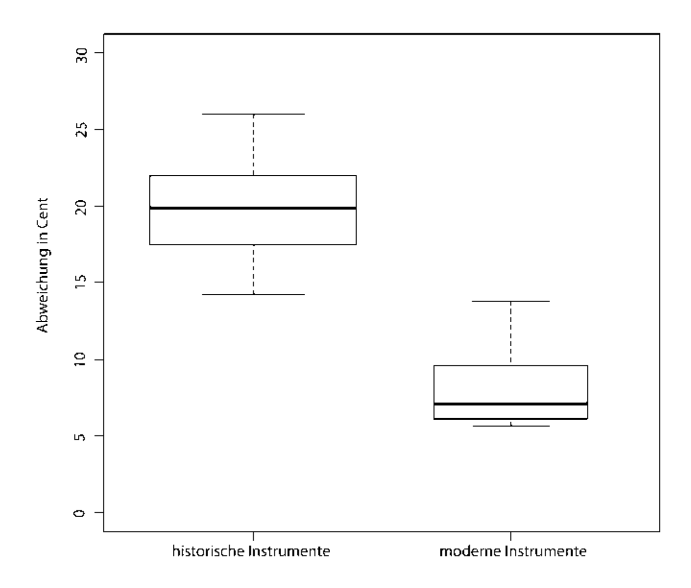


Abb. 57: Mittlere Abweichung aller Tonstufen historischer und moderner Alphörner von der Naturtonreihe. Die breiten schwarzen Balken bezeichnen die Medianwerte. Innerhalb der viereckigen Kasten befindet sich die Hälfte aller Werte. Die T-Balken umschliessen die minimalen und maximalen Werte.

chenen Oktave sind die Unterschiede kleiner und die historischen Instrumente bewegen sich näher an der idealen Naturtonreihe als in der unteren Oktave. Das Alphorn-fa weicht bei den historischen Alphörnern im Schnitt nur 14 Cent (bei modernen 12 Cent) ab, ein irrelevanter Unterschied.[12] Da das Alphorn-fa 49 respektive 51 Cent von seinen benachbarten gleichstufig temperierten Tönen abweicht, kann es auch auf historischen Alphörnern als charakteristische Tonstufe deutlich erkannt und nicht als *f* oder *fis* gehört werden.

Wird die mittlere Abweichung aller Tonstufen für die jeweiligen Alphörner berechnet, so ergeben sich für die Gruppe der historischen Instrumente grössere Abweichungen von einer idealen Naturtonreihe als für die Gruppe der modernen Alphörner. (Abb. 57)

Die Gruppen historischer und moderner Alphörner überlagern sich in der Abweichung nicht, was aus Abbildung 57 ersichtlich wird. Der Unterschied zwischen der Intonation historischer, nicht standardisiert hergestellter Alphörner

12 Warum das Alphorn-fa bei modernen Instrumenten hier am stärksten abweicht und ob diese Abweichung zufällig ist, müsste im Speziellen untersucht werden.

zurück

und der Intonation der modernen, standardisierten Instrumente ist klar sichtbar. Dies belegt, dass die Standardisierung und die Professionalisierung im Alphornbau dazu geführt hat, dass sich die Instrumente in ihrer Intonation der idealen Naturtonreihe angenähert haben.

Fazit

Im gesamten 19. Jahrhundert existierten Alphörner, auf denen die Naturtonreihe bis zum 12. Naturton, somit inklusive Alphorn-fa, gespielt werden konnte. Ein Alphorn-fa konnte als solches erkannt werden und wurde kaum mit einem gleichstufig intonierten Ton verwechselt, da die Abweichung von der Naturtonreihe (14 Cent) kleiner ausfällt als die Abweichung vom gleichstufigen Intervall (49 respektive 51 Cent). In der unteren Oktave weichen historische Alphörner teilweise massiv von der idealen Naturtonreihe ab, was sich in erster Linie durch die individuelle Bauweise erklären lässt. Zwischen der Gruppen der historischen und derjenigen der modernen Instrumente bestehen erhebliche Unterschiede in der Intonation. Die Intonation der modernen, standardisierten Alphörner entspricht weitgehend der idealen Naturtonreihe, die Abweichungen liegen zu einem grossen Teil im nicht wahrnehmbaren Bereich.[13] Die Naturtonreihe, insbesondere das Alphorn-fa, könnte sich theoretisch im 19. Jahrhundert vom Alphorn auf das Jodeln übertragen haben. Dieser Befund dient als Ausgangslage für eine Untersuchung zur Verwendung der Naturtonreihe im Jodel des 20. Jahrhunderts.

13 Der Schwellenwert für die hörbare Unterscheidung von zwei aufeinanderfolgenden Frequenzen richtet sich nach den Tonhöhenlagen. Bei Menschen mit durchschnittlichen Hörkapazitäten liegt er in der mittleren Lage des hörbaren Bereichs ungefähr bei 10 Cent (Kollmeier, Brand und Meyer 2008: 65).

zurück

Messbarer Einfluss des Alphorns auf den Jodel im 20. Jahrhundert

Aus dem 20. Jahrhundert liegen Tonaufnahmen vor, die erlauben, der Frage nach der Verbreitung der Alphornmelodik im Schweizer Jodel anhand einer Analyse von Naturjodel- und Jodelliedaufnahmen nachzugehen. Dank computergestützter Frequenzanalysen können empirische Ergebnisse zum Vorkommen des Alphorn-fa und der Alphornmelodik gewonnen werden. Die starke Diskrepanz zwischen den gleichstufig temperierten Intervallen und denjenigen zwischen dem 10., 11. und 12. Naturton ermöglicht eine klare Erkennung des Alphorn-fa in Jodelaufnahmen. Die Intervalle zum elften Naturton werden vermessen, da diese, im Vergleich zum siebten und dreizehnten Naturton, stark von den gleichstufigen Halbtönen abweichen und da dieser Naturton eine bedeutsame Rolle in der Ästhetik der Alphornmusik spielt.

Für die exakte Bestimmung der Intervalle in einer Tonaufnahme wird die Grundfrequenz jedes Tons definiert, dabei wird die Frequenz in Schwingungen pro Sekunde (Hertz) angegeben. Für die Bestimmung eines Intervalls wird anschliessend der arithmetische Abstand zweier Messpunkte ermittelt und in Cent angegeben. Für die Analyse historischer Tonaufnahmen sind besondere Massnahmen notwendig, da die üblichen Methoden zur Bestimmung der Grundfrequenz hier unklare Resultate ergeben können: Nebengeräusche, Hall, die teilweise fehlende Grundfrequenz und andere akustische Faktoren beeinflussen die Klangqualität der Aufnahmen. Aufgrund solcher Erschwernisse wird in der vorliegenden Forschung eine Vorgehensweise angewandt, die der litauische Musikethnologe und Physiker Rytis Ambrazevičius (2014: 54) folgendermassen beschreibt:

> It is comfortable to start with the narrow-band spectrogram to identify such [relatively stationary] segments: the spectrogram shows distinctly the undulating lines of harmonics. Then spectrum of the selected segment is obtained and sets of harmonics of the individual voices are identified in the spectrum. Certain outstanding harmonics are chosen and their frequencies are measured. Logarithmic relationship of frequency and pitch is applied and the pitches are calculated. (Ambrazevičius 2014: 54)

Zuerst werden in Schallbildern Tonsegmente identifiziert, die eine solche akustische Stabilität aufweisen, dass sie als stabile Tonhöhe festgelegt werden können. Sehr kurze Töne können möglicherweise nicht identifiziert werden, da sie nicht genug stabile Tonsegmente aufweisen. Mit einem Raster regelmässiger Hertzabstände, das über das Spektrum des bestimmten stabilen Tonsegments gelegt wird, kann danach das Obertonspektrum genau erkannt werden. Zur Bestimmung der Grundfrequenz werden alle klar sichtbaren Obertöne im Frequenzbereich von 0 bis 3000 Hertz berücksichtigt. Durch das Miteinbeziehen von Obertönen im hohen Frequenzbereich, zwischen 2000 und 3000 Hertz, wird so eine befriedi-

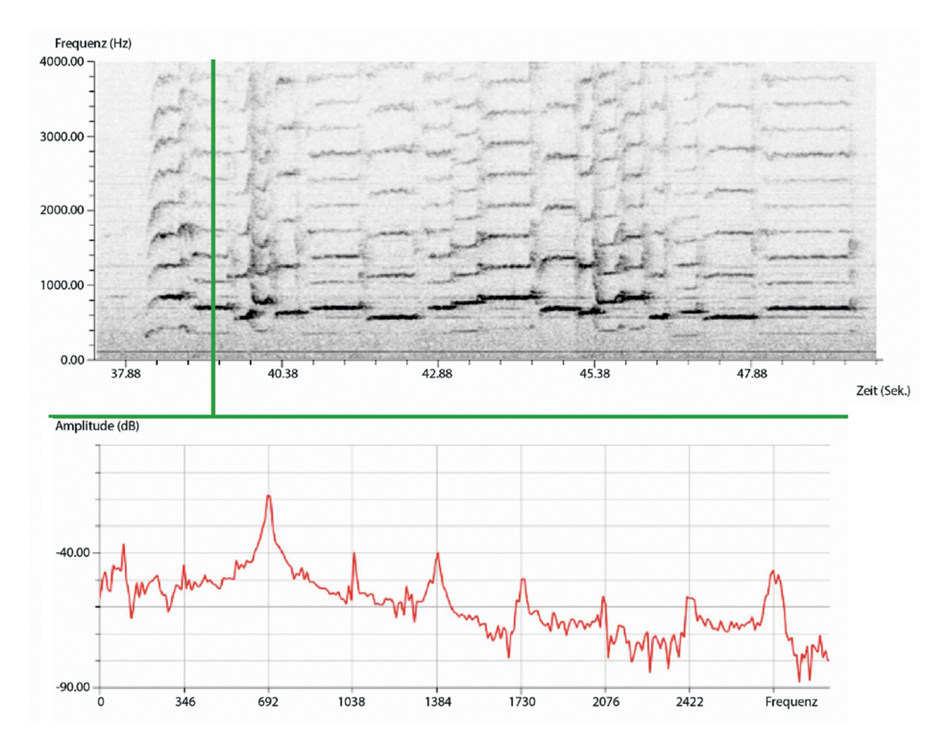


Abb. 58: Illustration der Datenerhebung. Aus einem Spektrogramm einer Jodelmelodie (oben) wird ein stabiles Tonsegment ausgewählt. Über das Obertonspektrum dieses Momentausschnitts wird ein Raster gelegt (unten), um die Grundfrequenz aufgrund der Obertöne zu identifizieren.

gende Genauigkeit der Messung erzielt, weil die relative Abweichung in Cent vom Messpunkt bei einer hohen Hertzfrequenz sehr klein ist (unter 5 Cent).[1] Die Abbildung oben illustriert das Vorgehen. (Abb. 58)

Der obere Bereich der Abbildung 58 zeigt das Schallbild (Spektrogramm) einer Jodelmelodie (ca. 10 Sekunden) und der untere Bereich das Obertonspektrum zum eingezeichneten Zeitpunkt (vgl. senkrechte grüne Linie), das ein stabiles Tonsegment darstellt. Das Raster im unteren Bereich von Abbildung 58 liegt über den Ausschlägen der Obertöne und dient der Identifikation der Grundfrequenz. Sie lässt sich im vorliegenden Schallbild oben nur schwach erkennen und liegt auf der ersten vertikalen Linie des grauen Rasters bei etwa 350 Hertz (das entspricht ungefähr der Note f^1). Nach dieser Einführung in die Methode können nun bestimmte Jodel dahingehend analysiert werden.

1 Das Hertzmass ist logarithmisch und das Centmass linear definiert. Jede Oktave führt zu einer Verdopplung der Frequenz in Hertz (a^1 = 442 Hz, a^2 = 884 Hz, a^3 = 1768 Hz), die Oktave in Cent beträgt immer 1200 Cent.

zurück

Alphorntonalität im Jodel

Anhand der folgenden Beispiele werden fünf verschiedene Möglichkeiten geschildert, wie die Tonalität des Alphorns in den Jodel einfliessen kann: Der Jodel basiert ausschliesslich auf der Naturtonreihe (Einfluss A), die Naturtonreihe wird teilweise verwendet und das Alphorn-fa wird intoniert (Einfluss B), der Jodel integriert das «Lobe»-Motiv aus Kuhreihen und Betrufen (Einfluss C), der Jodel verwendet in bestimmten Momenten die erhöhte vierte Stufe als Stilmittel (Einfluss D) oder der Jodel basiert auf dem lydischen Modus mit durchgängig erhöhter vierter Stufe, der auch als «Alphorn-Fa-Jodel» bezeichnet wird (Einfluss E). Diese fünf Varianten sind exemplarisch zu verstehen und nicht als trennscharfe Kategorien.

Einfluss A: Als Beispiel für einen Jodel, der vollständig auf der Naturtonreihe beruht, gibt Leuthold einen Innerschweizer Naturjodel vom «Natursänger» Paul Gander an (Leuthold 1981: 99). Gander intonierte das Alphorn-fa in seinem Naturjodel mit dem Titel *Beckenrieder Kuhreihen* konsequent, sowohl in aufsteigender als auch in absteigender Linie (Leuthold 1981: 99). (Abb. 60)

Die Melodie des Beckenrieder Kuhreihens mit dem Tonumfang vom 6. bis 12. Naturton könnte auch auf dem Alphorn gespielt werden. Jodel, die vollständig auf der Naturtonreihe basieren und das Alphorn-fa sowohl in aufsteigender als auch in absteigender Bewegung einschliessen, kommen in den untersuchten Jodelmelodien selten vor. Falls – wie bei diesem Beispiel – der Jodel komplett auf der Naturtonreihe basiert, zeigt sich die Beziehung zum Alphorn am deutlichsten. Dieser Aufbau findet sich ebenso beim Muotataler Bücheljuuz, bei dem zusätzlich die Klangfarbe des Instruments imitiert wird (vgl. S. 187).

Einfluss B: Häufiger als Jodelmelodien, die vollständig auf der Naturtonreihe aufbauen, sind Jodel überliefert, die eine diatonische Durtonleiter verwenden und Naturtonsequenzen enthalten. Durch die Akzeptanz und die Förderung des Alphorn-fa im Jodel (vgl. S. 153) hat sich die Verwendung dieses Intervalls etabliert. Wie Gassmann und Leuthold erläutern (vgl. S. 149, S. 154), wird hauptsächlich im Naturjodel der Zentralschweiz und der Region Appenzell das Alphorn-fa als Stilmittel verwendet. In der Aufnahme eines Naturjuiz aus Obwalden, *Hech obe* von Ruedi Rymann, lässt sich diese Konstellation aufzeigen. Der Solobeginn des Jodels, vor dem Choreinsatz, gleicht einer charakteristischen Alphornmelodie:
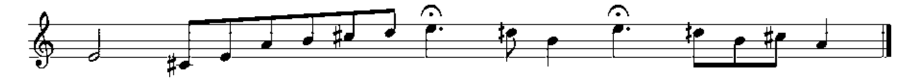


Abb. 59: Beginn von *Hech obe* von Ruedi Rymann, Aufnahme vom Jodlerklub Giswil unter der Leitung von Edi Gasser (Der Innerschweizer Naturjutz 1997: Titel Nr. 11).
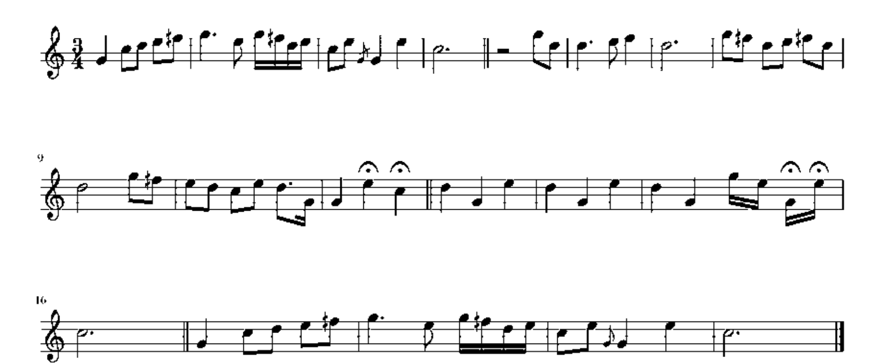


Abb. 60: *Beckenrieder Kuhreihen* von Paul Gander, überliefert von Heinrich Leuthold (1981: 99) (Transkription d. Verf.).

Der Naturjodel *Hech obe* steht beispielhaft für die Verwendung einer Naturtonsequenz. Das in der ersten Phrase verwendete Tonmaterial baut vollständig auf der Naturtonreihe auf.[2] Die Intonation der vierten Tonstufe wird, wie von Fellmann (1948: 28) gefordert, in der aufsteigenden Linie gleichstufig ausgeführt und in der absteigenden Linie als Alphorn-fa. Am Phrasenende steht das für den Kuhreihen und den Betruf typische «Lobe»-Motiv (vgl. S. 117, Einfluss C). Im Anschluss an diese Phrase verläuft die Melodie, mit Chorbegleitung, diatonisch.

In einem anderen Beispiel, dem *Bärgli Juuz*, solistisch vorgetragen von Anton Büeler (Muotathal), lässt sich zu Beginn eine Sequenz erkennen, in der einzelne Noten von Büeler so intoniert werden, dass sie klar vom gleichstufigen System abweichen. Um dies zu verdeutlichen, sind im folgenden Notenbeispiel die Grössen der benachbarten Intervalle in Cent angegeben:

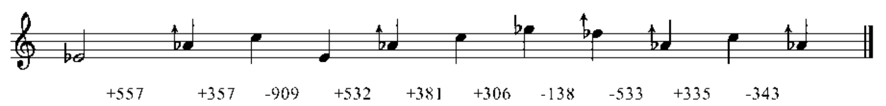


Abb. 61: *Bärgli-Juuz*, gesungen von Anton Büeler (Volksmusik aus dem Kanton Schwyz 2005: Titel Nr. 4), Anfang.

2 Für die Notation auf dem Alphorn müsste die Melodie eine kleine Terz nach oben transponiert werden. Sie reicht vom 5. bis 12. Naturton.

zurück

Der Naturjodler Anton Büeler, der die naturreine Intonation beherrscht (vgl. S. 189), bringt mit dieser Intonation natürlicher und neutraler Terzen[3] eine ästhetische Wirkung zustande, die sich deutlich von derjenigen einer gleichstufig temperierten Interpretation unterscheidet. Der Grundton der Sequenz, der Ton *as*[1], wird in Bezug auf die anderen Noten absichtlich bis zu einem Viertelton höher intoniert, was durch die vielen Wiederholungen bestätigt wird. In der absteigenden Linie wird ein Alphorn-fa intoniert (*des*[2] in Bezug zu *as*[1]). Wie der Naturjuiz *Hech obe* hat auch dieser Naturjodel eine diatonische Fortsetzung. Jodel, die Sequenzen einer Alphornmelodie beinhalten, weisen partiell auf eine gezielte Übernahme von Alphornmusik hin.

Einfluss C: Einige Naturjodel enthalten Motive, die für den Betruf und den Kuhreihen typisch sind (vgl. S. 117, Abb. 30–32). Als Beispiel kann der traditionelle Unterwaldner *Stelli-Juiz* angeführt werden. Die Schlusswendung des ersten Teils dieser diatonischen Melodie besteht aus dem typischen «Lobe»-Motiv, das aus diversen Betruf-, Kuhreihen- und Alphornmelodien bekannt ist:
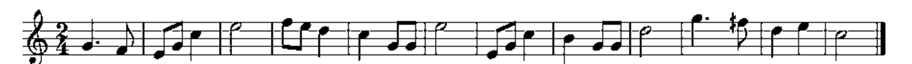


Abb. 62: Takte 13–24 des *Stelli-Juiz*, mit «Lobe»-Motiv als Schlusswendung (Stanser Jodlerbuebe 1982: Titel B6).

Die dieser Transkription und Analyse zugrunde liegende Aufnahme stammt von den Stanser Jodlerbuebe aus dem Jahr 1982.[4] Das genannte Schlussmotiv enthält Intervalle, welche der Naturtonreihe nahekommen. Diese sind im folgenden Notenbeispiel gekennzeichnet:

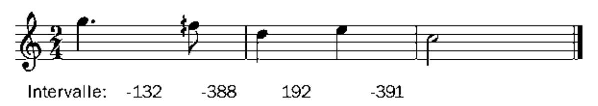


Abb. 63: «Lobe»-Motiv als Schlusswendung im *Stelli–Juiz*.

Die Wahrnehmung des Durchgangstons *f*[2] als Alphorn-fa wird durch das erste Intervall im Notenbeispiel hervorgerufen, obwohl das Intervall nicht genau der arithmetischen Distanz vom 12. zum 11. Naturton, -149 Cent, entspricht. Das Intervall von -132 Cent unterscheidet sich aber wahrnehmbar vom nächstliegenden gleichstufigen Intervall, dem Halbton mit -100 Cent. Diese Analyse zeigt, wie ein

3 Grosse Naturterz: 386 Cent (vom 4. zum 5. Naturton), kleine Naturterz: 314 Cent (vom 5. zum 6. Naturton), neutrale Terz: 350 Cent (Mittelwert von 300 und 400 Cent).

4 Für vollständige Dirigentennotizen des *Stelli-Juiz* sowie des *Hech obe* vgl. www.naturjodler.ch, 13. 6. 2018.

Motiv aus dem Kuhreihen beziehungsweis dem Betruf Eingang in den Jodel fand. Zudem deutet die Intonation des Alphorn-fa auf einen Bezug zum Alphorn hin.

Einfluss D: Ein Hinweis auf eine mögliche Verbindung zum Alphorn besteht ebenso in der selektiven Verwendung der erhöhten vierten Tonstufe als Stilmittel, ohne weiteren Gebrauch der Naturtonreihe. Wird beispielsweise in der Tonart G-Dur der Ton *c* an einer bestimmten Stelle um einen Halbton erhöht, sodass *cis* erklingt, entsteht eine hörbare Anspielung auf das Alphorn-fa. Ein Beispiel dafür findet sich im komplexen, mehrteiligen Naturjodel *De Schratte zue* vom Landwirt und Jodler Franz Lustenberger. Dieser Naturjodel wechselt die Tonart mehrfach, enthält chromatische Tonschritte und weicht gelegentlich auf die erhöhte vierte Tonstufe aus. Teil B des Jodels veranschaulicht dies:
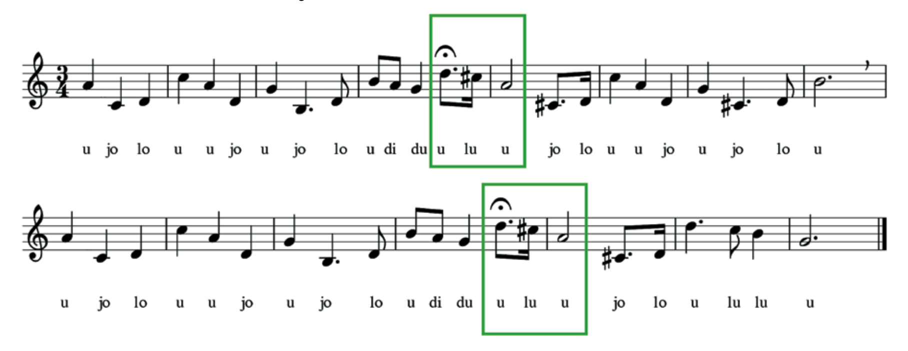


Abb. 64: Teil B aus Franz Lustenbergers Naturjodel *De Schratte zue* (Lustenberger 1959).

Die Transkription basiert auf der Aufnahme Lustenbergers aus dem Jahr 1959.[5] Die umrahmten Stellen zeigen einen Durchgang mit der erhöhten vierten Tonstufe, wodurch der Eindruck eines Alphorn-fa entsteht. Eine Version desselben Naturjodels, *De Schratte zue*, von den Tannzapfen-Jodlern Finsterwald (Entlebucher Naturjodel 2011: Titel Nr. 3) illustriert diesen tonalen Effekt ebenso. Wie anhand der Transkriptionen Gassmanns bereits dargelegt (vgl. S. 152, Abb. 49 und 50), kommt auch in den beiden Versionen von *De Schratte zue* eine Anspielung auf das Alphorn-fa unabhängig von der Naturtonreihe sowohl in der zweigestrichenen als auch in der eingestrichenen Oktave vor. In *De Schratte zue* wird die erhöhte vierte Tonstufe nur gelegentlich als Stilmittel verwendet (vgl. Abb. 64). Eine durchgehend erhöhte Quarte entspricht demgegenüber einem lydischen Modus (Einfluss E).

Einfluss E: Alfred Tobler hat die Wahrnehmung der erhöhten vierten Tonstufe der Tonskala (lydischer Modus) als Alphorn-fa im Jodel genau beschrieben und

5 Lustenbergers Aufnahme ist unter www.youtube.com/watch?v=CvlrTKbFpnw vorhanden, 13. 6. 2018.

dafür den Begriff «Alphorn-Fa-Jodel» (Tobler 1903: 90) eingeführt. Er schrieb über die Übertragung des Alphorn-fa auf den Jodel:

> Diese in der Natur und Beschaffenheit des Alphorns liegende Eigenschaft übertrug sich auf den Gesang. Indem der Senne seine «Arbeit im Stalle» gerne mit Melodien begleitet, welche solche Alphornzwischentöne enthalten, hat durch ihn diese Jodelart den scherzhaften Namen [Chüädreckeler] bekommen. (Tobler 1903: 90)

Die Verwendung des «Zwischentons» ausserhalb der Durtonleiter kann gemäss Tobler dem Alphorn zugeschrieben werden. Die Notenbeispiele, welche Tobler für den «Alphorn-Fa-Jodel» anführt, zeichnen sich durch grosse Intervallsprünge und ungewohnte Tonfolgen aus und sind, fasst man die Tonstufen in einer Skala zusammen, im lydischen Modus notiert. Tobler notierte einen solchen Naturjodel mit dem Titel *Chüädreckeler*:
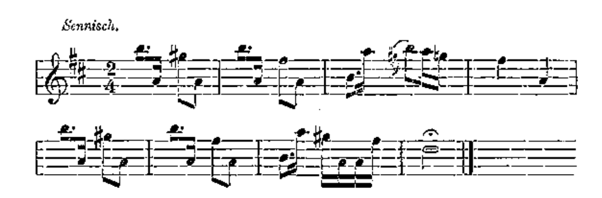


Abb. 65: Appenzeller *Chüädreckeler* (Tobler 1890: 49) mit erhöhter vierter Tonstufe.

Der *Chüädreckeler* Toblers beruht auf dem lydischen Modus: In Bezug auf den Grundton *d* erscheint die Quarte *gis* erhöht. Grosse Intervallsprünge zeichnen die Melodie aus, weshalb davon ausgegangen werden kann, dass ein Registerwechsel zwischen Brust- und Kopfstimme vollzogen wurde. Bei seiner Beschreibung des «Alphorn-Fa-Jodel» kann sich Tobler auf Szadrowsky berufen, der bereits 22 Jahre vorher in der Region Appenzell die Verwendung der erhöhten Quarte beschrieb: «Es ist ferner eine characteristische Erscheinung in den Gesängen und Musikstücken der schweizerischen, vorab appenzellischen Bergbewohner, dass die Quarte (fa) häufig erhöht erscheint» (Szadrowsky 1868: 282).

Tobler gibt in seiner späteren Publikation *Das Volkslied im Appenzellerlande* von 1903 konkreter Auskunft darüber, was er unter dem «Alphorn-Fa-Jodel» versteht: «Es sind dies die Jodel, welche mit zu Grunde gelegtem tonischem Dur-Dreiklang die vierte Stufe, das Fa, konsequent um einen halben Ton erhöhen, also in C-dur fis statt f, in D-dur gis statt g u. s. f.» (Tobler 1903: 90).

Tobler hebt hervor, dass die Alphorntonalität in der Region Appenzell als lydischer Modus zu verstehen sei, definiert durch die um einen Halbton erhöhte vierte Tonstufe. Folglich sind schweizweit zwei Konzepte des Alphorn-fa im Jodeln zu unterscheiden: Zum einen die Intonation des elften Naturtons, der in der Mitte zwischen dem 10. und dem 12. Naturton liegt, und zum anderen der «Alphorn-Fa-Jodel» (Tobler 1903: 90) in der Region Appenzell, welcher der lydischen Tonskala entspricht. Das Vorkommen des «Alphorn-Fa-Jodel» wird auch

von anderen Volksmusikforschern in verschiedenen Regionen der Schweiz mit dem Alphorn in Verbindung gebracht, so von Gassmann (1961: 309), Leuthold (1981: 98) und dem Archivar des Zentrums für Appenzeller und Toggenburger Volksmusik in Gonten, Erwin Sager (pers. Komm. 25. 1. 2016).

Fazit

Die Analyse dieser Jodelaufnahmen und Jodelnotationen zeigt auf, wie das Alphorn die Melodik und die Intonation des Jodels beeinflusst. Unterschiedliche Arten der Rezeption sind beobachtbar, von der vollständigen Übernahme der Alphornskala und der Intonation des Alphorns (Einfluss A) über den Einschluss solcher Sequenzen (Einfluss B) und den Einbezug charakteristischer Betruf- und Kuhreihenmotive (Einfluss C) bis zur Übernahme der erhöhten Quarte als Stilmittel an gewissen Stellen (Einfluss D) oder der Anpassung eines ganzen Jodels an den lydischen Modus (Einfluss E). Die vorgebrachten Beispiele stehen für einen kleinen Teil aller modernen Tonaufnahmen, somit kann keine systemische Verwendung der beschriebenen Alphorneinflüsse in einer Region oder in einem bestimmten Zeitabschnitt belegt werden.

Die fünf oben aufgestellten Übernahmemodelle können anhand dieser neueren Jodelaufnahmen bestätigt werden. Sie stammen aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und belegen die Akzeptanz und die Beliebtheit der Naturtonmelodik und des Alphorn-fa im zeitgenössischen Jodel. Für den Beginn des 20. Jahrhunderts fällt es wesentlich schwerer, solche Einflüsse des Alphorns auf das Jodeln nachzuweisen.

Frühe Jodelaufnahmen liefern keine Hinweise auf Alphornmelodik

Einige der frühesten Aufnahmen des alpinen Jodelns werden auf 1908 oder 1909 datiert.[6] Sie stammen vom Entlebucher Käser und Jodelvirtuosen Josef Felder (1835–1914) und sind auf einer Phonographenwalze erhalten. Das mit den Aufnahmen korrespondierende, von Gassmann publizierte Büchlein mit dem Titel *Naturjodel des Josef Felder aus Entlebuch* (Gassmann 1908) enthält 24 Naturjodel und Jodellieder. Davon sind vier Jodel ganz oder teilweise zweistimmig mit Terz- und Sextparallelen und mit harmonischen Stufen für eine Chorbegleitung notiert, wie dies in der Schweiz noch heute üblich ist. Die Vokalisation mit den Silben «dri», «diri» und «drio» verrät, dass Felder, der lange Zeit als Käser in Tirol arbeitete, auch nach seiner Rückkehr in die Schweiz vom Tiroler Jodler geprägt blieb. Weder die notierten Jodel aus dem Repertoire Felders noch seine Tonaufnahmen enthalten eine explizite Verbindung zur Alphornmelodik und keine der ab S. 173 dargestellten Beziehungen zum Alphorn kann nachgewiesen werden.

6 Reinhard und List (1963: 18) datieren die Wachszylinderaufnahme im Berliner Phonogrammarchiv auf 1909. Alfred Leonz Gassmann (1908: 1) schreibt, sie seien «zu Beginn dieses Jahres», also 1908, entstanden.

zurück

Jodelaufnahmen aus den 1910er- bis 1940er-Jahren, die in der Schweizerischen Nationalphonothek archiviert sind, zeigen, dass sich der Jodelstil von damals in der Schweiz stark vom heutigen unterscheidet. In rund 50 abgehörten Jodelaufnahmen aus jener Periode können keine Hinweise auf Einflüsse des Alphorns erkannt werden. Dies kann so interpretiert werden, dass die damals zu Verkaufszwecken auf Schellackplatten aufgenommenen Jodel sich stilistisch an anderen volksmusikalischen Strömungen wie dem Tiroler Salonjodler oder der Ländlermusik orientierten. Wie bereits gezeigt, sind Jodellieder mit Alphornbezug aus der Gründungszeit des EJV bekannt; solche Kompositionen befinden sich jedoch nicht unter diesen rund 50 Aufnahmen. Bei den erwähnten Aufnahmen aus der Schweizerischen Nationalphonothek handelt es sich in der Regel um kommerzielle Aufnahmen, die aus profitorientierten Gründen in den 1910er- bis 1940er-Jahren entstanden sind. Da sie den Geschmack des Publikums treffen sollten, der das Alphorn-fa damals vermutlich ausschloss, kommt es in diesen Aufnahmen nicht vor. Feldaufnahmen sind für diese Untersuchung aussagekräftiger, denn hier wurde das Jodeln im sozialen Kontext eingefangen. Glücklicherweise können Feldaufnahmen aus der Schweiz von 1936 zu diesem Zweck ausgewertet werden.

Bezüge zwischen Alphorn und Jodel in Wolfgang Sichardts Feldaufnahmen 1936

Der Musikwissenschaftler Wolfgang Sichardt (1911–2002) unternahm 1936 eine Forschungsreise in die Schweiz, in der Absicht, den Jodel zu dokumentieren und den «Ursprung des Jodelns», so im Titel seiner Dissertation von 1939, zu ergründen.[7] Sichardt (1936b: 177) schrieb über sein Unterfangen:

> Im Auftrage des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Jena unternahm ich im Sommer dieses Jahres eine volkskundlich-musikwissenschaftliche Forschungsreise im Schweizer Alpengebiet. Es handelte sich darum, Älplergesänge wie Jodler, Kuhreigen, Alpsegen, Juchzer und Alphornweisen in möglichst klanggetreuen Schallbildern zu sammeln und damit einem lange vernachlässigten Zweige unserer musikalischen Volkskunde neuen Anschauungsstoff zuzuführen.

Der theoretische Hintergrund, auf den Sichardt seine Hypothesen stützt, übernahm er von seinem Doktorvater Werner Danckert (1900–1970), der die Methoden und Theorien der Kulturkreislehre auf die Musikwissenschaft übertrug. Diese Theorien, die Sichardt in seiner Dissertation vorlegt, sind heute obsolet (vgl. S. 25). Seine Tonaufnahmen bleiben für die Forschung jedoch interessant, da es sich dabei um die frühesten Feldaufnahmen von Alphornmusik und Jodel in der Schweiz handelt.[8] Für seine Feldforschung stand Sichardt das neu entwickelte AEG-Magnetophon K2

7 In der nationalsozialistischen Periode in Deutschland (1933–1945) bestand in der deutschen Musikwissenschaft ein Interesse, den Ursprung der «germanischen» Musik zu finden. Sichardts Dissertation und seine Schlussfolgerungen sind in diesem Kontext zu verstehen.

8 Die Originale von Sichardts Tonaufnahmen befinden sich im Phonogrammarchiv der

zur Verfügung, welches dem höchsten Stand der damaligen Technologie entsprach. Neue Erkenntnisse zur Musik jener Zeit können daraus gewonnen werden, auch wenn die Aufnahmen aufgrund ihrer geringen Anzahl nicht repräsentativ für das Jodeln und das Alphornblasen zu dieser Zeit in der Schweiz sind.

Sichardts Reise führte ihn in die Zentralschweiz (Kerns, Lungern und Muotatal[9]), die Nordostschweiz (Nesslau und Appenzell), in den Kanton Freiburg (Neirivue), ins Wallis (Vissoie und Brigerberg) und nach Graubünden (Mathon) (Sichardt 1939: 169).[10] Die Wahl dieser Ortschaften hing einerseits mit den Ratschlägen seiner Kontaktpersonen in der Schweiz zusammen, andererseits benötigte er für sein Aufnahmegerät Elektrizität und somit mussten die Ortschaften über ein Stromnetz verfügen. Auf zwölf Magnetbändern liegen folgende Aufnahmen vor:

Tab. 9: Zusammenfassung der Tonaufnahmen Sichardts von 1936

Spulen	Ort	Aufnahmen (gemäss den Bezeichnungen Sichardts [1939: 171])
1, 2	Appenzell	9 Solojodel, 1 Jodler mit Viehlockrufen, 1 Kuhreihen, 2 Jodelduette, 5 Alphornweisen, 1 Alphornskala, 2 Jodellieder
3	Nesslau	4 Solojodel, 2 Jodelduette
3, 4	Kerns	5 Solojodel, 1 Alpsegen, 1 dreistimmiger Jodler, 3 Alphornweisen, 1 Alphornskala
4, 5	Lungern	7 Solojodel, 3 zweistimmige Jodel, «Rufe und Juchzer», 2 Jodellieder
6, 7	Muotatal	11 Solojodel, 8 Jodelduette, 6 Alphornmelodien, 2 Alphornweisen, 1 Alphornskala, 2 Viehlockrufe, 1 Alpsegen (gesprochen)
7, 8	Mathon	17 Lieder, 2 Jodellieder, 1 Jodelduett
9	Brigerberg	5 Solojodel
10	Vissoie	1 Jodler, 5 Lieder
10, 11	Neirivue	1 zweistimmiger Jodel, 4 Jodellieder, 1 Lied mit Refrainjodel, 1 Ranz des Vaches, 1 Alphornmelodie

Die Bezeichnungen der jeweiligen Musikstücke entsprechen den Originalbeschriftungen. Quelle: Sichardt (1939: 171).

Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien. Kopien der Aufnahmen können über Abhörstationen der Schweizerischen Nationalphonothek angehört werden.

9 Sichardt schreibt «Muotatal», was heute das Tal bezeichnet. Vermutlich meinte er nicht das Tal, sondern das Dorf «Muotathal», hat aber die Schreibweise ohne h verwendet.

10 Auf einer handgefertigten Landkarte sind die Orte der Feldaufnahmen verzeichnet (Sichardt 1939: 169).

zurück

In den Aufnahmen aus Kerns, Lungern, Nesslau, Vissoie, Brigerberg und Mathon können keine Bezüge zwischen Alphorn und Jodel ausgemacht werden. Diese werden somit nicht weiter analysiert. In den Aufnahmen aus Appenzell und Muotatal finden sich solche Bezüge, die hier ausgewertet werden.

Sichardt ging davon aus, dass die Naturtonskala im Jodel der Regionen Appenzell und Muotatal existierte. Gemäss seinen Ausführungen ist die «Einwirkung des Alphorn-Fa und der Alphorntonleiter auf die alpenländischen Vokalgattungen, insonderheit Jodler und Kuhreigen […] nicht zu leugnen. Diese Einwirkungen werden jedoch gattungsmässig, zeitlich, landschaftlich-stammeshaft verschieden aufgenommen und verarbeitet» (Sichardt 1939: 117). Das Tonsystem des Muotataler Jodels lässt sich gemäss Sichardt nicht ausreichend durch einen Einfluss der «Alphornleiter» erklären:

> Es genügt nicht, auf das instrumentale Vorbild der Alphornleiter hinzuweisen. Die eigenartigen Strukturverhältnisse sind Merkmale eines durchaus eigenständigen Vokalstils. Selbst die Leiterbildung geht oft über das instrumental Vorgegebene und Mögliche hinaus. Zum mindesten wird der instrumentale Stoff sehr selbständig fortgebildet. (Sichardt 1939: 38)

Sichardt vermutete eine Übernahme von Segmenten der Alphornskala in den Jodel, allerdings soll diese von Region zu Region und in der Ausprägung unterschiedlich sein. Er stellte diese Einflüsse damals schon besonders in den Aufnahmen aus Appenzell und Muotatal fest, was aufgrund einer Analyse seiner Tonaufnahmen nachvollzogen werden konnte.

Bei einer von Sichardts in Appenzell aufgenommenen Alphornweise handelt es sich um die Melodie eines bekannten Naturjodels, vom Alphornbläser überliefert Sichardt nur den Nachnamen Wild. Er könnte damit Emil Wild (1909–1969) meinen, der als leidenschaftlicher Alphornbläser bekannt war und am Zentralschweizerischen Jodlerfest 1929 den ersten Rang belegte (Manser 1980: 204). Die Fotografie auf einer Postkarte von 1935 zeigt Emil Wild mit einem ungewöhnlich langen Alphorn. (Abb. 67)

Die Länge des abgebildeten Alphorns passt zur Aufnahme Sichardts, für die ein Instrument mit dem Grundton E verwendet wurde. Für die folgende Transkription wurde die Melodie der Lesbarkeit halber auf die gängige Notation für Alphorn (C-Dur) transponiert.
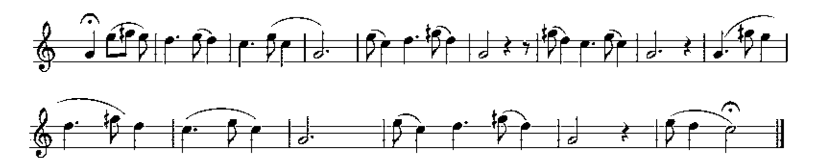


Abb. 66: Transkription einer Alphornmelodie von Wild, die auch als Jodel bekannt ist, aufgenommen von Wolfgang Sichardt (1936a: 2Aα).



Abb. 67: Alphornbläser Emil Wild (1906–1969). Original in der Kantonsbibliothek Appenzell Ausserrhoden, Trogen (KB-009769/214).

Die aufgezeichnete Melodie bewegt sich zwischen dem 6. und dem 11. Naturton. Das Alphorn-fa kommt darin oft vor, erklingt als höchster Ton und fällt zumeist auf unbetonte Zählzeiten. Wild verwendet in seinem Alphornspiel viel *legato*, was einer jodelartigen Spielweise entspricht (Sommer 2013: 19). Wie eingangs erwähnt, wird diese Melodie auch gejodelt und trägt dann den Namen *Alphorn-Zäuerli.* Sie kann auf der LP *Am Jodlerobed* des Jodlerklubs Herisau Säge von 1985 gehört werden. Erwin Sager transkribierte die Jodelmelodie (pers. Komm. 2. 3. 2016). (Abb. 68)

Die Jodelmelodie ist klingend in G-Dur notiert und steht deshalb in einer anderen Tonlage als die Alphornmelodie. Die Alphornmelodie, die Wild spielte, befindet sich in der Jodeltranskription im zweiten und dritten System (Beginn mit einem Pfeil markiert). Sie stimmt im Wesentlichen mit der Melodie Wilds überein, auch wenn der Alphornbläser grössere rhythmische Freiheiten in Anspruch nahm und sich nicht dem stabilen Metrum der Jodelnotation anpasst. Wahnscheinlich um den ersten Ton besser anblasen zu können, begann Wild mit der Note *g*^{1}, dem 6. Naturton, und fuhr dann mit der Zäuerlimelodie fort. Das *Alphorn-Zäuerli* enthält eine Sequenz einer Alphornmelodie und entspricht somit dem unter S. 173 genannten Einfluss B.

Drei Appenzeller Jodelaufnahmen von Sichardt stammen von den beiden Bierfahrern Franz Speck und Arnold Schlepfer (Sichardt 1939: 171).[11] Sichardt

11 Sichardt (1939: 171) notierte den Namen «Franz Spuk». Gemäss Sager (pers. Komm. 17. 2. 2018) hiess die Person jedoch mit Nachnamen Speck.
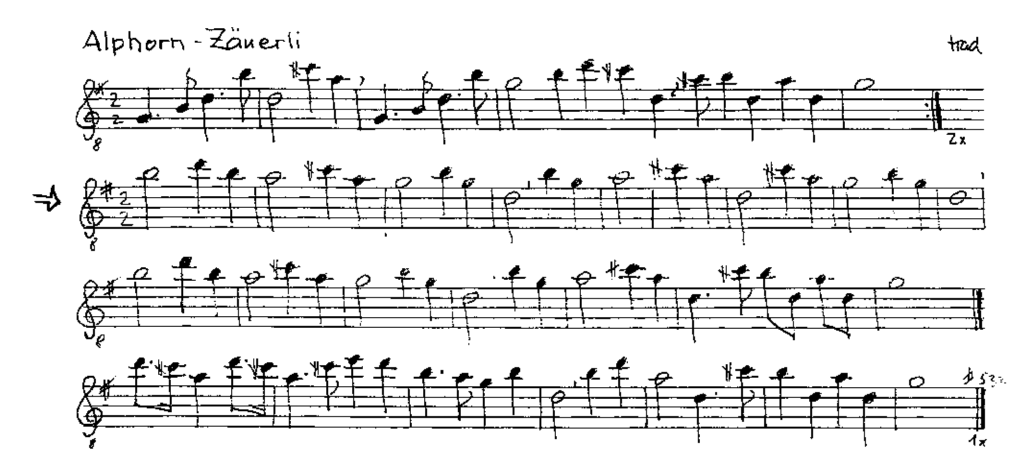


Abb. 68: *Alphorn-Zäuerli*, gesungen vom Jodlerklub Herisau-Säge 1985, Transkription von Erwin Sager.

konnte je einen Solojodel Schlepfers und Specks sowie ein Duett beider Jodler aufnehmen. In Bezug auf das Tonsystem interessiert insbesondere der Solojodel Arnold Schlepfers, da dieser alphornähnliche Melodien singt. Die Tonaufnahme von Arnold Schlepfers Solojodel sticht durch eigenwillige Klangfarben und konkrete Bezüge zur Alphornmelodik heraus. Um die Lesbarkeit der Transkription zu vereinfachen, wurde sie einen Halbton höher notiert als tatsächlich gesungen. Da der Jodel von Schlepfer sehr frei vorgetragen wurde und keine klaren betonten oder unbetonten Zählzeiten unterschieden werden können, wird auf Taktstriche verzichtet. (Abb. 69)

Schlepfers Jodel basiert eindeutig auf der lydischen Skala, in der Notation mit Grundton c^1 (klingend: *h*). Er singt gemäss dem toblerschen «Alphorn-Fa-Jodel» mit einer um einen Halbton erhöhten vierten Tonstufe, die nicht als elfter Naturton intoniert wird. Der Anklang an die Alphornmelodik entsteht durch diesen lydischen Modus (Einfluss E).

Herausfordernd erweist sich die Klanganalyse von Sichardts Aufnahmen im Muotatal, denn schon der erste Höreindruck macht klar, dass die Intonation der Juuze fernab von der gleichstufig temperierten Stimmung liegt. In der Folge wird untersucht, ob 1936 im Muotatal mit einem auf der Naturtonreihe basierenden Tonsystem gejuuzt wurde, ob es sich um eine andere, regionale Tonalität handelt oder ob überhaupt eine bekannte Tonskala aus den vorliegenden Daten gewonnen werden kann. Sichardt nahm im Muotatal Solojodel, Jodelduette, Viehlockrufe, einen Alpsegen und diverse Büchelmelodien auf (Sichardt 1939: 172). Von diesen Aufnahmen werden neun Solojodel ausgewertet, bei denen die Tonhöhen zuverlässig gemessen werden können.
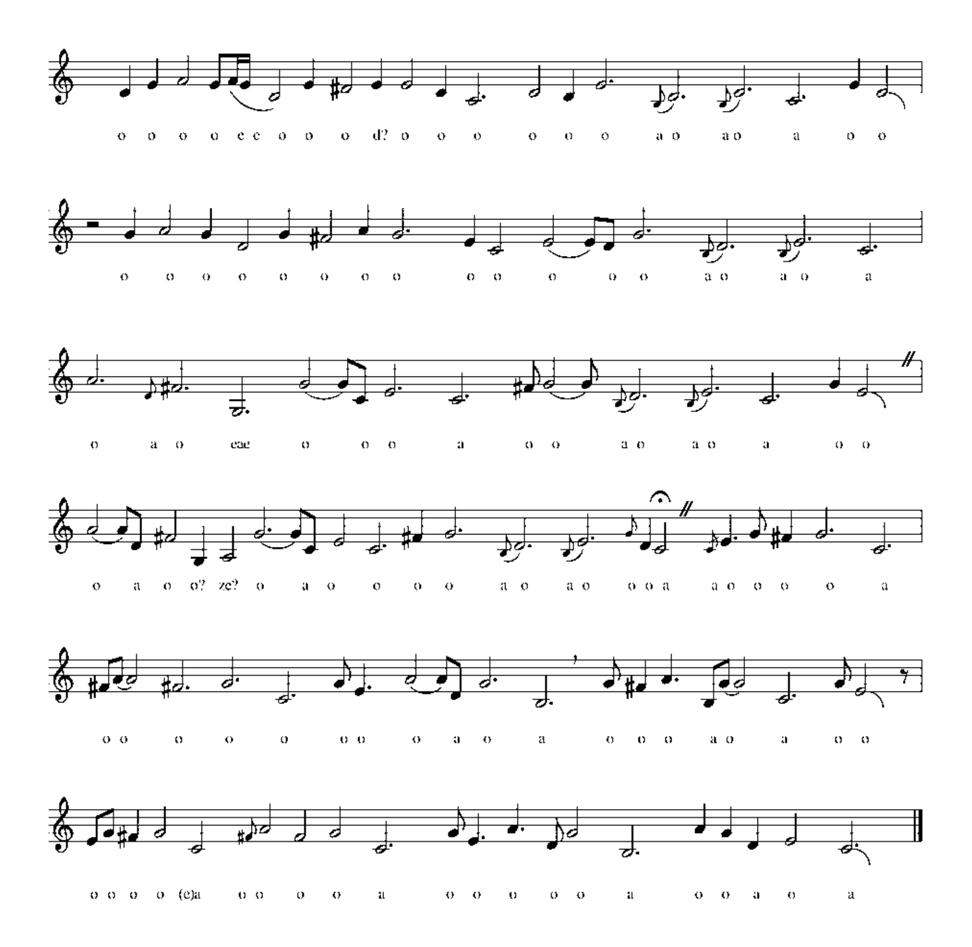


Abb. 69: Solojodel des Appenzeller Bierfahrers Arnold Schlepfer, aufgenommen von Sichardt (1936a: 2C) (Transkription d. Verf.).

Die folgende Grafik fasst die Intonation in diesen neun Jodelmelodien zusammen. Als Grundton wird jene Tonstufe definiert, die jeweils am Schluss einer Phrase des Juuzes lang ausgehalten wird. Als Beziehungspunkt wird der am nächsten liegende Grundton verwendet, um etwaige Tendenzen des Steigens oder Sinkens der Stimme zu relativieren. (Abb. 70)

Aus der Verteilung der Tonhöhen in Relation zum Grundton lässt sich deutlich eine Tonskala mit Tonhöhen erkennen, die über das ganze Intervallspektrum verteilt sind. Die Abbildung zeigt klar, dass die Tonstufen nicht einer gleichstufig temperierten Skala entsprechen, da deren Medianwerte (schwarze Balken in Abb. 70) deutlich von den Centwerten gleichstufiger Halbtöne (100, 200, 300 …)

zurück

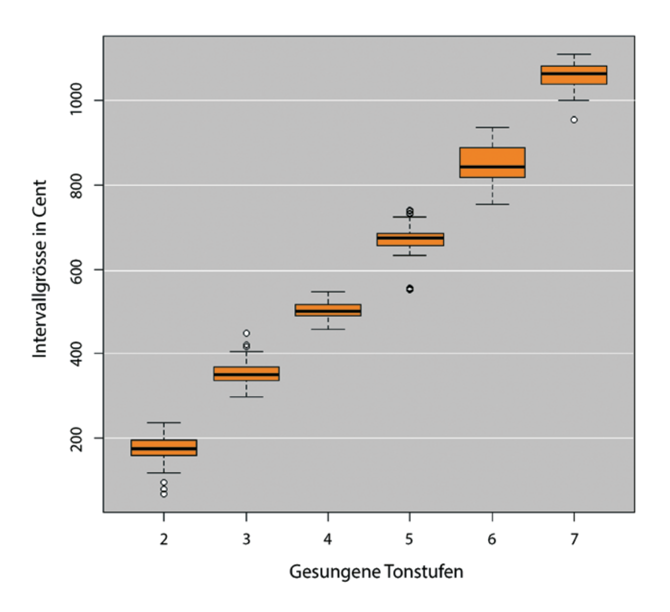


Abb. 70: Verteilung der Tonhöhen in Relation zum nächstliegenden Grundton in neun Solojodeln, die Sichardt 1936 im Muotatal aufgenommen hat. Die vertikale Achse zeigt die Intervallabstände in Cent, die horizontale Achse die Tonstufen zwei bis sieben.

abweichen. Um nachzuprüfen, ob vom Büchel beeinflusste Naturterzen (314 Cent bzw. 386 Cent) oder das Alphorn-fa (551 Cent) in das Muotataler Juuzen übergegangen sind, liegt der Fokus insbesondere auf der dritten und vierten Tonstufe. Die folgende Abbildung zeigt die Häufigkeit der gesungenen Terzen und Quarten in den neun analysierten Muotataler Juuzen.[12] (Abb. 71)

Die linke Abbildung zeigt, dass am häufigsten neutrale Terzen um 350 Cent intoniert werden. Eine Intonation vom Büchel beeinflusster Naturterzen ergäbe zwei Ausschläge um 314 Cent (vom 4. zum 5. Naturton) und 386 Cent (vom 5. zum 6. Naturton). Ein Einfluss des Büchels auf die gesungenen Terzen kann somit nicht bestätigt werden. Ebenso wenig scheint das Tonsystem auf der gleichstufig temperierten Skala zu basieren, da eine gleichstufig intonierte kleine Terz bei 300 Cent und eine grosse Terz bei 400 Cent erklingen müsste. Die Abbildung rechts zeigt, dass Quarten tendenziell gleichstufig intoniert werden, am häufigsten im Bereich um 500 Cent. Die Intonation des Alphorn-fa müsste einen Ausschlag um 551 Cent ergeben. Dieses Intervall wird jedoch höchst selten intoniert. Somit scheint eine Übernahme des Alphorn-fa aus der Büchelskala nicht wahrscheinlich. Die Analyse der neun Solojodel aus den Tonaufnahmen Sichardts (1936a) zeigt, dass im Muotatal in den 1930er-Jahren ein eigenständiges Tonsystem existierte, das sich klar vom gleichstufig temperierten System, jedoch auch von der Naturtonreihe unterschied. Die Juuze entsprechen somit im Allgemeinen keinem der ab S. 173 genannten Bezüge zum Alphorn. Die hier gewonnenen Analyse-

12 Insgesamt enthalten die Messungen 153 Terzen und 118 Quarten.

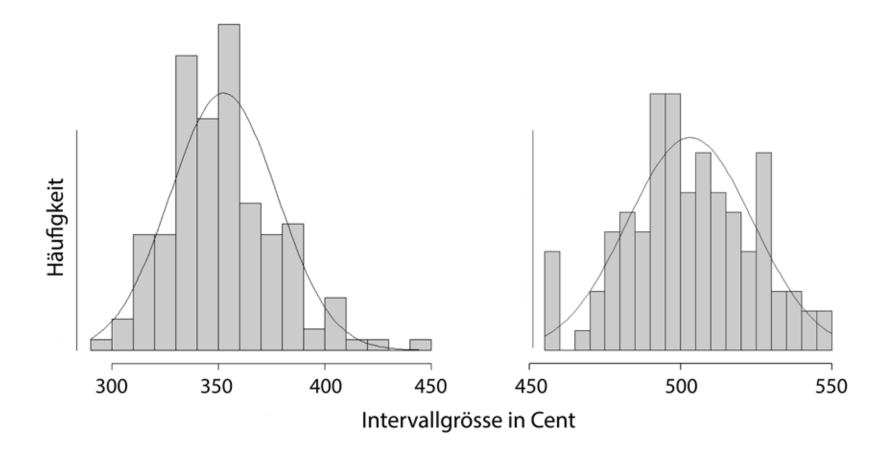


Abb. 71: Verteilung der gesungenen Intervalle in Relation zum nächstliegenden Grundton in Terzabständen (250–450 Cent, links) und Quartabständen (450–550 Cent, rechts).

resultate dürfen aber weder verallgemeinert noch aus ihrem zeitlichen Kontext herausgenommen werden, da unklar bleibt, inwiefern diese Tonaufnahmen als repräsentativ betrachtet werden können.

Obwohl die Intonation des Alphorn-fa in Bezug auf den Grundton in Tonaufnahmen von Sichardt nicht nachgewiesen werden kann, schliesst dies nicht aus, dass der Höreindruck eines Alphorn-fa durch andere Intervalle im Melodieverlauf hervorgerufen wird, zum Beispiel durch neutrale Sekunden von rund 150 Cent oder neutrale Terzen von rund 350 Cent. Diesbezügliche Thesen legte der Musikethnologe Hugo Zemp in seinem Kurzfilm *Voix de tête, voix de poitrine – Jüüzli du Muotatal* (Zemp 1988) vor und verarbeitete seine Erkenntnisse in einem Artikel rund 20 Jahre später (Zemp 2015: 59). Zemp nahm Sichardts Ansicht, dass im Muotatal das Alphorn-fa gesungen wird, auf, relativierte diese aber (Zemp 2015: 65) und berücksichtigte die Unterscheidung zwischen lydischem Modus (Einfluss E) und der Intonation des Alphorn-fa (551 Cent über dem Grundton). Zudem stellte er fest, dass in Sichardts Tonaufnahmen die vierte Tonstufe zumeist gleichstufig temperiert gesungen und selten höher als rund 500 Cent intoniert wurde (Zemp 2015: 65). Dies steht mit den hier dargestellten Resultaten im Einklang (vgl. Abb. 71).

Der ebenfalls aus dem Muotatal stammende Solojodel von Marie Ablondi sticht durch seinen Tonvorrat hervor und verdient besondere Aufmerksamkeit. Um die Lesbarkeit zu verbessern und den Vergleich mit der Naturtonreihe zu vereinfachen, wurde die Melodie um einen Halbton höher transponiert. (Abb. 72)

Diese Solojodelmelodie basiert fast ausschliesslich auf der Naturtonreihe. Einzig die beiden Noten *es*[2] (Takte 18 und 26) und die Verzierungsnoten *a*[1] (Takte 9 und 23) können nicht auf einem Naturtoninstrument in C wiedergegeben werden.
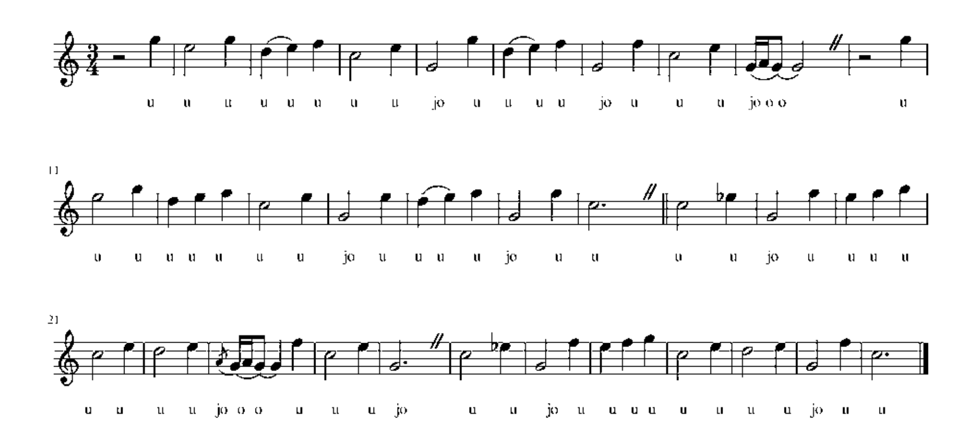


Abb. 72: Transkription eines Solojodels, gesungen von Marie Ablondi (Sichardt 1936a: 6G), aufgenommen 1936 (Transkription d. Verf.).

Dieser Jodel weist die Möglichkeiten einer Übertragung des Tonsystems vom Alphorn auf den Jodel auf (Einflüsse A und B). Die Vokalisation auf «u» und «o» ohne Konsonanten zeichnet den Muotataler Juuz bis heute aus. Ablondi färbt die Vokale so, dass die Klangfarbe des Juuz derjenigen des Büchels gleicht. Dieses Phänomen bildet keinen Einzelfall und wird im Folgenden genauer diskutiert, da auch die Anpassung der Jodelstimme an die Klangfarbe des Alphorns respektive des Büchels als Übernahme eines instrumententypischen Charakteristikums auf die Jodelstimme verstanden werden kann.

Bücheljuuz: Jodeln mit dem Klang des Instruments

Die Angleichung der Stimmqualität an die des Büchels findet sich hauptsächlich im Muotatal. Hier hat sich ein Genre von Jodeln herausgebildet, das den kennzeichnenden Namen «Bücheljuuz» trägt. Obwohl das vokale Imitieren des Büchelklangs schon früher wahrscheinlich scheint, wird dieser Begriff erst seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verwendet.[13] Hinweise oder gar Aufnahmen aus den Dreissiger- und Vierzigerjahren mit dieser Jodelbezeichnung sind nicht bekannt.

Auf einer eindrücklichen Tonaufnahme des Jodlers Alois Gwerder (1874–1963) aus dem Jahr 1959 wird ein Bücheljuuz so vorgetragen, dass er dem Instrument zum Verwechseln ähnlich klingt. Die Nachahmung des Büchelklangs

13 Sichardt spricht auch im Muotatal vom «Alphorn» (Sichardt 1939: 99). Er nennt den Begriff «Büchel» nicht.

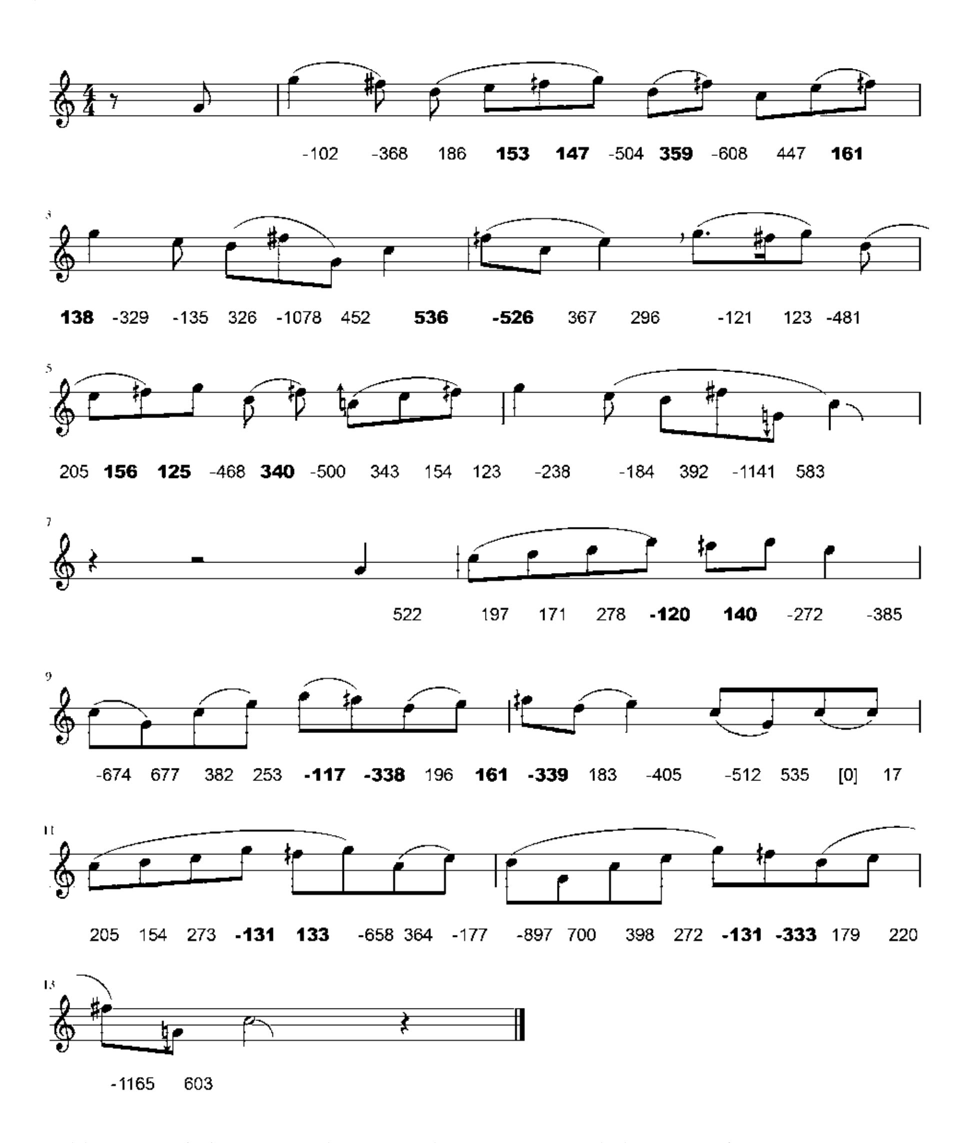


Abb. 73: *Bücheljuuz* von Alois Gwerder (genannt Wichel Wisi), aufgenommen 1959 (persönlicher Kommentar Betschart, 11. 10. 2015, Aufnahme im Privatbesitz Betschart).

im Jodel könnte eine Schöpfung Gwerders sein. Der Muotataler Lehrer Peter Betschart, der sich intensiv mit dem Muotataler Juuz und der Büchelmusik auseinandersetzte, sieht Alois Gwerder als eigentlichen Erfinder des Bücheljuuz (Betschart 1978: 28).

Das Genre des Bücheljuuz bildet insofern eine Ausnahmeerscheinung in der Jodelmusik, als sich an ihm die Intonation der Naturtonskala und die

Imitation des Alphornklangs, hier in der Muotataler Variante des Büchels, eindeutig belegen lässt. Den folgenden Bücheljuuz hat Gwerder erstmalig an der Sennenkilbi von 1893 gejuuzt (pers. Komm. Betschart 11. 10. 2015). Zum Zeitpunkt der Tonaufnahme von 1959 war Alois Gwerder bereits 85 Jahre alt. Die untenstehende Transkription von Gwerders gejodelter Melodie wurde um einen Halbton nach oben transponiert, um den Vergleich mit der Naturtonreihe zu vereinfachen. (Abb. 73)
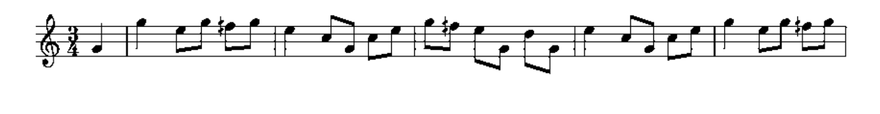
Der *Bücheljuuz* beruht gänzlich auf der Naturtonreihe (Einfluss A) vom 6. bis 12. Naturton. Unterhalb der Melodie sind die Intervalle der benachbarten Töne in Cent angegeben. Gwerder intoniert an einigen Stellen das Alphorn-fa und an anderen Stellen ein annähernd gleichstufig temperiertes *fis*^{2}. Die für den Höreindruck des Alphorn-fa massgeblichen Intervalle sind in der Transkription fettgedruckt und die entsprechenden Noten mit einem einfachen Kreuz gekennzeichnet. Die Intervalle entsprechen in den meisten Fällen nicht genau dem Centabstand auf einer idealen Naturtonreihe, da die Intonation der Singstimme variabel ist. Die klar hörbare Distanz zur gleichstufig temperierten Intonation der vierten Tonstufe führt aber zur Wahrnehmung des Alphorn-fa. Wenn die Intonation der vierten Tonstufe zu einem *fis* tendiert, so wird dies in der Transkription mit einem normalen Kreuz bezeichnet. Der Höreindruck des Alphorn-fa kann jedoch auch an jenen Stellen entstehen, die einem gleichstufig temperierten Intervall annähernd entsprechen (Einfluss D). Weiter imitiert Gwerder mit seiner Stimme nicht bloss die Intonation des Büchels, sondern auch seine Klangfarbe. Die Klangfarbe, die er im Bücheljuuz einsetzt, ist dem Instrument zum Verwechseln ähnlich und nur die notierten Schlussglissandi verraten, dass der *Bücheljuuz* gejodelt und nicht geblasen wurde (vgl. Abb. 73).
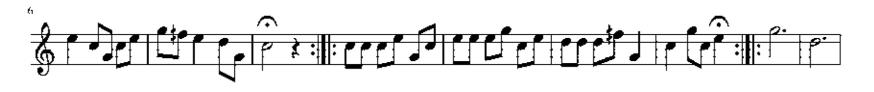
Eine andere Bücheljuuzaufnahme aus dem Muotatal, die sich ausschliesslich aus Naturtönen zusammensetzt (Einfluss A), stammt von Anton Büeler aus den 1970er-Jahren. Für den Vergleich mit der Naturtonreihe wurde die Notation um einen Halbton nach oben transponiert. (Abb. 74)

Die Ergebnisse der Analyse dieses *Bücheljuuz* bestätigte Büeler (pers. Komm. Büeler, 14. 2. 2018). Die Zahl messbarer Töne übersteigt diejenige von Gwerders *Bücheljuuz*, beläuft sich auf 174 und erlaubt somit eine sehr tiefgreifende Analyse. Abbildung 75 zeigt die gemessenen Intervalle in Cent (vertikal), die in Relation zu einem fiktiven Referenzton von 300 Hertz angegeben werden. Dadurch wird auch der Grundton als variierbare Tonstufe erkannt. (Abb. 75)

Abbildung 75 zeigt, dass Büeler eine «pentatonische» Tonskala verwendet, welche die Oktave in fünf ungleiche Intervalle unterteilt. Zwischen der fünften Tonstufe (*g*^{1}) in der unteren Oktave (auf der Abbildung ganz links) und dem Grundton (*c*^{2}) liegt ein auffällig grosses Intervall, das dasjenige zwischen dem sechsten und dem achten Naturton auf dem Büchel widerspiegelt.[14] Die Position der vierten Tonstufe liegt ungefähr in der Mitte zwischen der dritten und der

14 Der 7. Naturton (notiert: *b*^{1}), der in der Naturtonreihe innerhalb dieses Intervalls liegt, wird nicht gesungen. Auch in der Büchelmusik wird dieser Ton in der Regel nicht benutzt. Die Gründe dafür sind noch zu klären.
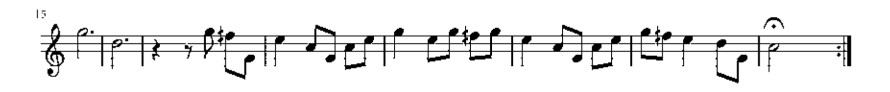






Abb. 74: Transkription des *Bücheljuuz*, gesungen von Büeler ([1970]: Titel Nr. 11).

fünften Tonstufe, was wiederum der ungefähren Position des Alphorn-fa entspricht. Der exakte Abstand zwischen den Medianwerten der ersten Tonstufe und der vierten Tonstufe beträgt 542 Cent, was deutlich näher am Intervall zwischen Grundton und Alphorn-fa (551 Cent) als an einer gleichstufig intonierten Quarte (500 Cent) respektive einem gleichstufig intonierten Tritonus (600 Cent) liegt. Wie bereits bei Gwerder beobachtet, zeigen sich starke Ähnlichkeiten zwischen der Stimmqualität des Jodels und der Klangfarbe des Büchels.

Die Frage, ob der Bücheljuuz ursprünglich ein Instrumentalstück darstellte, das auf den Jodel übertragen wurde, oder ob er als eigenständiger Jodel entstand und sich nach und nach den Melodien des Büchels anglich, bleibt ungeklärt. Betschart schreibt, beim Bücheljuuz handle es sich um eine «Übertragung vom Instrument» auf den Gesang, gibt aber zu bedenken, dass das Zustandekommen der Zusammenhänge zwischen gesungenem und gespieltem Bücheljuuz nicht eindeutig aufgezeigt werden könne (Betschart 1978: 28). Büeler gibt an, dass er seinen *Bücheljuuz* als Jodel frei und ohne instrumentales Vorbild erfunden habe (pers. Komm. Büeler 14. 2. 2018). Beide Seiten einer Beeinflussung sind somit in Erwägung zu ziehen.

Büelers *Bücheljuuz* wird inzwischen von verschiedenen Personen auch ausserhalb des Muotatals sowohl gejodelt als auch «gebüchelt»: Im Jahr 2003 veröffentlichte beispielsweise die Jodlergruppe Schlierätal Alpnach (Kanton Obwalden) unter der Leitung von Thomas Wieland-Bühlmann mit dem Solojodler Konrad Schelbert diesen Jodel (Jodlergruppe Schlierätal Alpnach 2003: Titel Nr. 10). Auch ausserhalb des Muotatals kommen Jodel mit vergleichbaren Namen, wie *Bichel-Juiz* oder *Büchel-Jodel*, vor. Diese im folgenden Abschnitt genannten Beispiele zeigen jedoch nicht dieselben expliziten Übereinstimmungen mit der Büchelmusik wie die Muotataler Variante.

Der *Bichel-Juiz* des Jodelkomponisten Adolf Zimmermann (1919–2002) beginnt mit einem Motiv, das auch im *Beckenrieder Kuhreihen* (Einfluss A) vorkommt. In unterschiedlichen Interpretationen wurde dieses Motiv mit oder

zurück

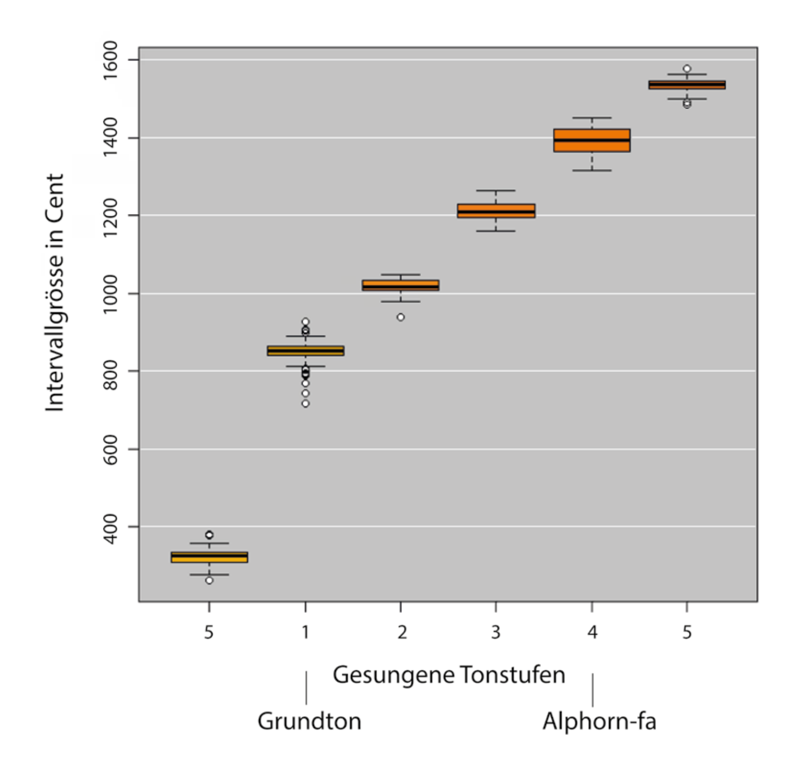


Abb. 75: Verteilung aller im *Bücheljuuz* Büelers gesungenen Tonhöhen, bezogen auf einen fiktiven Referenzton bei 300 Hz. Innerhalb einer Oktave werden fünf verschiedene Tonstufen gesungen.

ohne Alphorn-fa gejodelt und hier anhand zweier unterschiedlicher Aufnahmen, einer älteren und einer neueren, analysiert.[15] Die folgende Abbildung zeigt die Anfangsmotive beider Versionen des Stücks. (Abb. 76)

Bei der älteren Version wird das Anfangsmotiv in den zwei Durchgängen des ersten Jodelteils unterschiedlich intoniert. In der neueren Version aus den 2000er-Jahren bleibt die Intonation relativ konstant. Beide Durchgänge sind daher mit ihren Intervallgrössen im dritten System notiert. Die Intervalle, die ein Alphorn-fa erklingen lassen, sind fett gedruckt.

Die gemäss der Naturtonreihe intonierten Alphorn-fa sind mit einem blauen Rahmen gekennzeichnet und werden in der ersten Phrase der älteren Aufnahme gejodelt. In der Wiederholung der Phrase wird näher an der gleichstufig temperierten Skala intoniert. In der neueren Aufnahme wird in der absteigenden Linie die vierte Tonstufe (e^2) um einen Halbton erhöht intoniert (grün umrahmt)[16] und der

15 Die Aufnahmen stammen aus dem Privatbesitz von Edi Gasser und sind auf 1982 (Stanser Jodlerbuebe) respektive die 2000er-Jahre (unbekannte Interpreten) datiert.

16 Nur in der absteigenden Bewegung wird die vierte Tonstufe erhöht, nicht aber in der aufsteigenden. Diese Interpretationsweise beschreibt Fellmann bereits 1948 (vgl. S. 153).
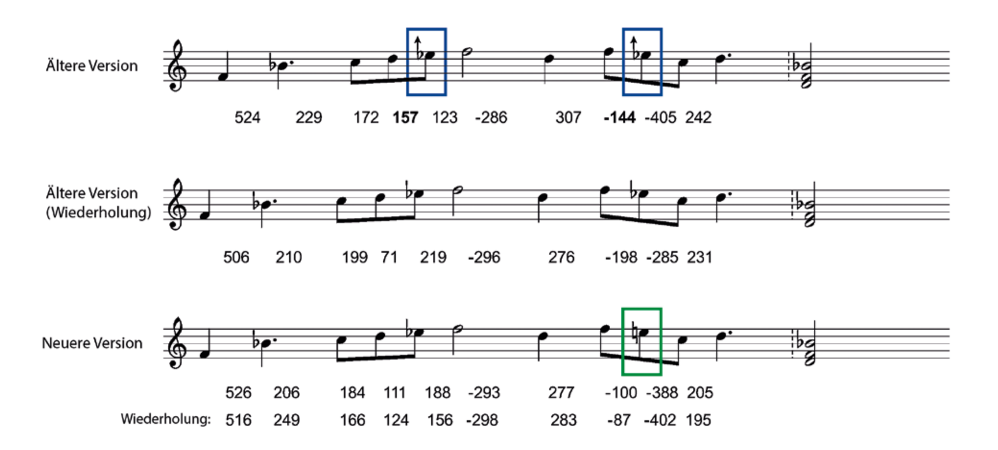


Abb. 76: Transkription der ersten Phrase des *Bichel-Juiz* von Adolf Zimmermann aus zwei unterschiedlichen Tonaufnahmen (Privatbesitz Edi Gasser).

Höreindruck eines Alphorn-fa entsteht bei dieser tonartfremden Note (Einfluss D). Nach dieser Phrase setzt der Chor ein und singt diatonisch weiter. Der *Bichel-Juiz* ist somit ein Vertreter derjenigen Jodel, welche Sequenzen mit typischer Alphornmusik beinhalten und Teile des Tonsystems in diesen Sequenzen übernehmen (Einfluss B).

Diverse Komponistinnen und Komponisten lassen sich heute vom Alphorn oder vom Büchel zu Jodelkompositionen inspirieren, wie der Berner Eduard Dauwalder (1935–2002) mit seinem *Alphornjutz*.[17] In den Kompositionen *Büchel-Jodel* (Stadelmann 2003: Titel Nr. 18) und *Alphorn Jodel* (Der Innerschweizer Naturjutz 1997: Titel Nr. 1) des Entlebucher Komponisten Franz Stadelmann wechseln sich Solojodel und Instrument ab, eine innovative Verbindung von Alphornmusik und Jodel. Einen weitereren *Büchel-Juiz*, der ebenfalls mit dem Wechsel von Büchel und Jodel spielt, komponierte Fridolin Haldi (1916–2012). Dieser Jodel aus Obwalden liegt auch unter dem Titel *Alphorn-Juiz* vor, allerdings dann in der Tonart As-Dur anstelle von B-Dur. Zusätzlich zum gängigen Fis- oder F-Alphorn kommt in Obwalden auch das As-Alphorn vor. Ebenso baut der *Alphorn-Juiz* von Gebhard Britschgi (1931–2018) zu grossen Teilen auf der Naturtonreihe auf.[18]

Zusammenfassend zeigen die durchgeführten Analysen, dass die Verbindungen zwischen Alphornmusik und Jodel sehr verschieden ausfallen. Ob ein Jodel als alphornähnlich oder eine Alphornmelodie als jodelähnlich empfunden wird, bleibt jedoch der subjektiven Wahrnehmung überlassen. Um einen Eindruck zu erhalten, wie Zuhörerinnen und Zuhörer solche Bezüge wahrnehmen und beurteilen, werden nachfolgend die Resultate einer 2017 durchgeführten Umfrage mit Hörbeispielen präsentiert.

17 www.ejdkv.ch, 15. 6. 2018.

18 Dirigentennotizen und Aufnahmen der Jodel Haldis und Britschgis sind auf www.naturjodler.ch verfügbar.

zurück

Empirische Studie zur Wahrnehmung von Ähnlichkeiten zwischen Alphornmusik und Jodel

Wann empfindet eine Person eine Jodelmelodie als alphornähnlich oder eine Alphornmelodie als jodelähnlich? Um dieser Frage nachzugehen, wurde am 30. Eidgenössischen Jodlerfest in Brig (23.–25. 6. 2017) ein Hörexperiment mit 88 Besucherinnen und Besuchern durchgeführt. Die Befragten gaben vorab an, ob sie jodeln oder Alphorn spielen, wobei auch keine Nennung oder eine doppelte Nennung möglich war. Darauf wurden ihnen zwölf kurze (10–15 Sekunden dauernde) Hörbeispiele vorgespielt, darunter vier Alphornmelodien und acht Jodelphrasen. Nach dem Anhören jedes Beispiels gaben die Befragten an, wie stark das Tonbeispiel in ihren Ohren jodelähnlich (im Fall der Alphornmelodien) beziehungsweise alphornähnlich (im Fall der Jodel) klang. Dazu setzten sie auf einer Fünfpunkteskala ein Kreuz und gaben damit die Stärke der Ähnlichkeit an.[19]

Die Auswahl der Tonbeispiele beruhte auf der Überlegung, verschiedene musikalische Elemente, die als typisch für die jeweils andere Musikpraktik gelten, miteinzubeziehen. Bei der Auswahl der Alphornphrasen wurden drei Kriterien berücksichtigt. Erstens, ob das *legato* auf dem Alphorn als jodelartige Spielweise erachtet wird (Sommer 1994: 14), und zweitens, ob langsame Metren beim Alphornspiel als jodelähnlicher wahrgenommen werden als schnelle. Als drittes Kriterium wurden Melodien verwendet, die auf historischen Kuhreihennotationen basieren, um die Hypothese einer gemeinsamen Vergangenheit der Jodel- und Alphornmelodien im Kuhreihen (vgl. S. 43 und 48) auf empirische Art zu überprüfen. Aus den folgenden Alphornstücken wurden die Anfangsphrasen vorgespielt:

1. *Alphornweise* von Emil Wild, 1936 (Sichardt 1936a: 2Aα, vgl. S. 181).
2. *Alphorn-Weise* nach Kappeler (1767: Tafel V, Fig. 2, vgl. S. 52), gespielt von W. Chappuis (Bachmann-Geiser [Hg.] 1989: Titel Nr. 1).
3. *Alphornsolo*, eine Feldaufnahme ohne Angabe des Interpreten, aufgenommen in Schwyz 1938 (Brăiloïu 2009: 29).
4. *Kuhreihen* nach Giovanni Battista Viotti (vgl. S. 57), gespielt von W. Chappuis (Bachmann-Geiser [Hg.] 1989: Titel Nr. 2).

Die Tonbeispiele entsprechen den Kriterien Legatospiel, langsames Metrum und auf historischen Kuhreihen basierend gemäss Tabelle 10.

19 Die Umfrage wurde in zwei Phasen durchgeführt: Im Rahmen einer Präsentation am zweiten Eidgenössischen Jodlerforum (22. 6. 2017) mit 50 gültigen Teilnahmen, anschliessend während der Festtage (23.–25. 6. 2017) an einer Hörstation auf dem Festgelände (32 gültige Teilnahmen). Keine Person hat den Fragebogen mehr als einmal ausgefüllt. Von den 88 eingegangenen Fragebogen waren 82 gültig und 6 ungültig.

Tab. 10: Tonbeispiele der Alphornmelodien 1–4 nach musikästhetischen Kriterien

Nr.	*Legato*	*Langsames Metrum*	*Kuhreihen*
1	X	X	
2			X
3		X	
4			X

Tab. 11: Tonbeispiele der Jodelphrasen 5–12 nach musikästhetischen Kriterien

Nr.	*Naturtonreihe*	*Alphorn-fa*	*Mehrstimmig*	*Langsames Metrum*
5	X	X		X
6	X		X	
7			X	
8	X	X	X	
9				X
10	X	X	X	
11	X	X		
12				

Für die Wahl der acht Jodelphrasen waren vier Aspekte entscheidend. Als Erstes sollte überprüft werden, ob Jodelmelodien, die vollständig auf der Naturtonreihe aufbauen, als alphornähnlicher wahrgenommen werden, zweitens, ob Jodelphrasen mit und ohne Alphorn-fa Unterschiede zeigen. Drittens sollte festgestellt werden, ob mehrstimmige Jodel anders bewertet werden als einstimmige, und viertens ob auch hier zwischen langsamem und schnellem Metrum des Jodels Unterschiede bestehen. Die acht Jodelphrasen stammen aus folgenden Quellen:

5. *Bärgli-Juuz* von Anton Büeler aus Muotathal von 2005 (Bachmann-Geiser [Hg.] 2010: Titel Nr. 7, vgl. S. 174).

6. *Bichel-Juiz* von Adolf Zimmermann von 1982 (ältere Version, vgl. S. 192).

7. *Der Ustig wott cho* von Gottlieb Jakob Kuhn und Ferdinand Fürchtegott Huber, gesungen von Therese Wirth-von Känel 1963 (Bachmann-Geiser [Hg.] 2010: Titel Nr. 23, vgl. S. 102).

zurück

8. *Flueh-Jutz*, gejodelt von Arthur Schöpfer und dem Jodlerklub Innertkirchen (Entlebucher Naturjodel 2011: Titel Nr. 5).
9. *Hofar*, auch *Holzigjohlar* genannt, aufgenommen 1967 im Bregenzerwald (Fink-Mennel 2007: Titel Nr. 1).
10. *Bichel-Juiz* von Adolf Zimmermann aus den 2000er-Jahren (neuere Version, vgl. S. 192).
11. *Hech obe* interpretiert vom Jodlerklub Giswil mit dem Solojodler Ruedi Rymann (Der Innerschweizer Naturjutz 1997: Titel Nr. 11, vgl. S. 173).
12. *Solojodel* von Johann Eyer in Brigerberg, 1936 (Sichardt 1936a: 9N).

Die Jodelbeispiele sind nach den beschriebenen Kriterien in Tabelle 11 aufgelistet.

Die Resultate der empirischen Studie zeigen, dass aktiv Musizierende der Sparten Jodeln und Alphornblasen die Tonbeispiele ungefähr gleich beurteilten wie Besucherinnen und Besucher, die weder jodeln noch Alphorn spielen. Bei der folgenden Abbildung sind die unterschiedlichen Tonbeispiele auf der horizontalen Achse verzeichnet (1–4 Alphorn, 5–12 Jodel). Die vertikale Achse gibt die Ähnlichkeit zur anderen Sparte an. (Abb. 77)

Die Beurteilung der Tonbeispiele hängt insgesamt nicht davon ab, ob die Befragten selber diese Musik praktizieren, und muss daher nicht nach diesem Kriterium unterschieden werden.

Bei den beurteilten Alphornmelodien zeigen sich deutliche Unterschiede (vgl. Abb. 78). Jodelähnlich wird die *Alphornweise*, die Sichardt (1936a: 2Aα) in Appenzell aufgezeichnet hat, empfunden (Ø 3,683), nicht hingegen die *Alphorn-Weise* nach Kappelers Kuhreihen (Ø 2,284). Das *Alphornsolo*, publiziert in Constantin Brăiloïus Feldaufnahmen, wird als sehr jodelähnlich empfunden (Ø 3,772),[20] stärker als der nachweislich 1792 auf einem Horn gespielte *Kuhreihen* von Viotti (Ø 3,269). (Abb. 78)

Die beiden Tonbeispiele, bei denen die Alphornmelodie auf einen Kuhreihen aus dem 18. Jahrhundert zurückgeht, wurden als weniger jodelähnlich wahrgenommen als die zwei Melodien jüngeren Ursprungs. Die langsamen Melodien, 1 und 3, wurden jodelähnlich empfunden, darunter die Melodie Wilds, die als einzige mit viel *legato* gespielt wurde.

Die acht Jodelbeispiele wurden ebenfalls unterschiedlich beurteilt (vgl. Abb. 79). Die Naturtonmelodie des *Bärgli-Juuz* wurde von den Befragten mehrheitlich als alphornähnlich wahrgenommen (Ø 3,463). Auch der Nidwaldner *Bichel-Juiz*, in der Fassung von 1982, der ebenfalls aus Naturtönen besteht, jedoch gleichstufig intoniert wurde, weist einen vergleichbar hohen Ähnlichkeitswert (Ø 3,226) auf. Ganz anders beim Jodelteil aus Ferdinand Hubers Jodellied *Der Ustig wott cho* (Ø 1,895), hier wurden kaum Assoziationen zum Alphorn wahrgenommen.[21] Als eindeutig alphornähnliche Melodie wurde der *Flueh-Jutz*

---

20 Bei diesem Tonbeispiel unterschied sich die empfundene Jodelähnlichkeit zwischen Besucherinnen und Besuchern und aktiv Musizierenden um einen Punkt.

21 Das kann so erklärt werden, dass dieser Ausschnitt den virtuosen Salonjodel des 19. Jahrhunderts repräsentiert.

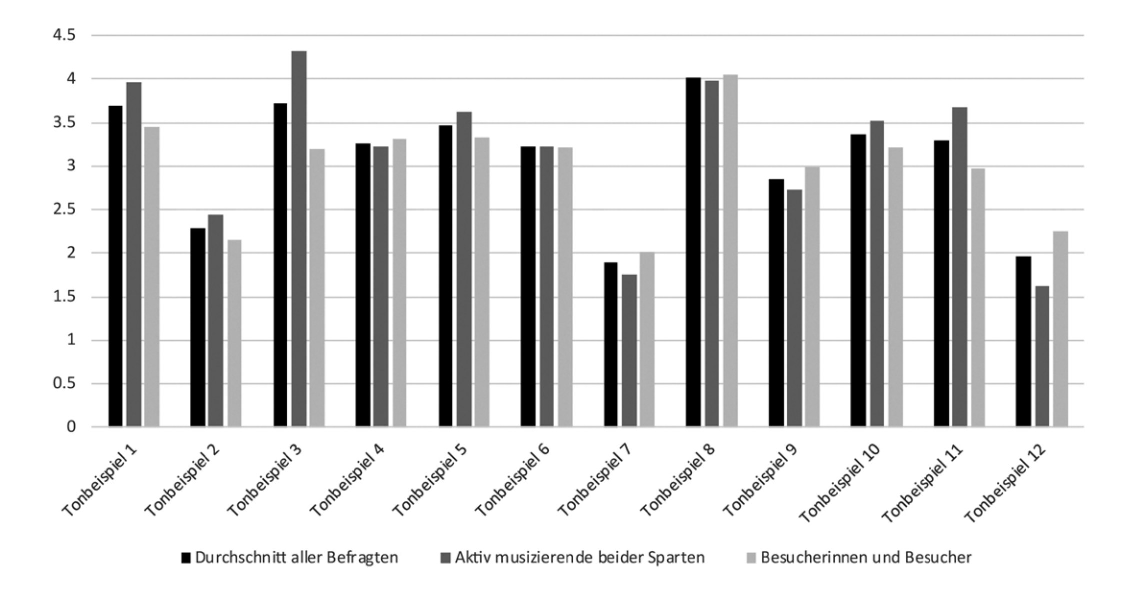


Abb. 77: Durchschnittswerte aller Befragten (schwarz), der aktiv (dunkelgrau) und passiv (hellgrau) an der Musik beteiligten Befragten.

identifiziert (Ø 4,019). Der *Hofar*, bei dem sich die Befragten nicht schlüssig waren (Ø 2,857), stammt als einziges Tonbeispiel nicht aus der Schweiz, sondern aus dem Bregenzerwald in Vorarlberg. Die neuere Fassung des *Bichel-Juiz* (Ø 3,359) wurde ungefähr gleich gewertet wie die ältere. Der Beginn des Jodels *Hech obe*, der auf einer typischen Alphornmelodie basiert, wurde mehrheitlich als alphornähnlich wahrgenommen (Ø 3,293). Nicht alphornähnlich wurde Johann Eyers *Solojodel* vom Brigerberg wahrgenommen. (Abb. 79)

Unterschiede zwischen einstimmigem (Beispiele 5, 9, 11 und 12, Ø 2,893) und mehrstimmigem Jodel (Beispiele 6, 7, 8 und 10, Ø 3,125) sind nicht ausschlaggebend, ebenso die Unterschiede zwischen langsamem (Beispiele 5 und 9, Ø 3,268) und bewegtem Metrum (Beispiele 6, 7, 8, 10, 11, 12, Ø 3,217). Bestätigt wird demgegenüber eine wahrgenommene Alphornähnlichkeit bei dem auf der Naturtonreihe aufbauenden Entlebucher *Flueh-Jutz* sowie den bereits besprochenen Naturjodel *Bärgli-Juuz* und *Hech Obe* (vgl. Einfluss B, S. 173). Die Unterschiede zwischen den aus Naturtönen bestehenden Jodelmelodien und denjenigen, die auf einer diatonischen Skala aufgebaut sind, wurden deutlich erkannt (vgl. Abb. 80).

Die Jodelphrasen, die auf der Naturtonreihe basieren (Beispiele 5, 6, 8, 10, 11, Ø 3,472), werden alphornähnlicher wahrgenommen als diejenigen, die auf einer diatonischen Skala aufbauen (Beispiele 7, 9, 12, Ø 2,236). Das bedeutet,

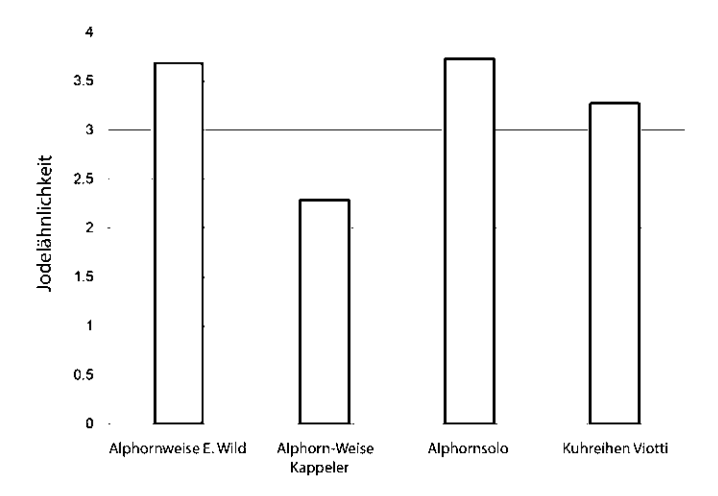


Abb. 78: Jodelähnlichkeit der vier vorgespielten Alphornweisen (Beispiele Nr. 1–4).

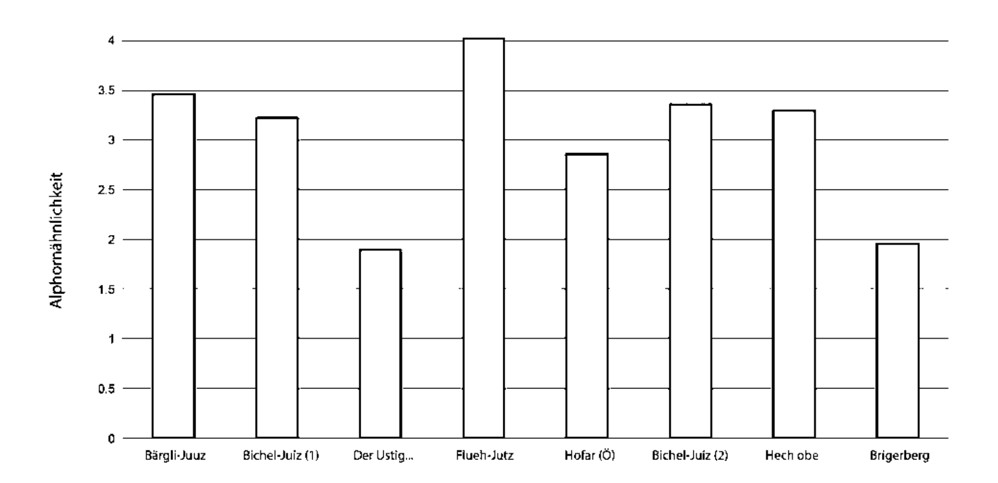


Abb. 79: Alphornähnlichkeit der acht vorgespielten Jodelphrasen (Beispiele Nr. 5–12).

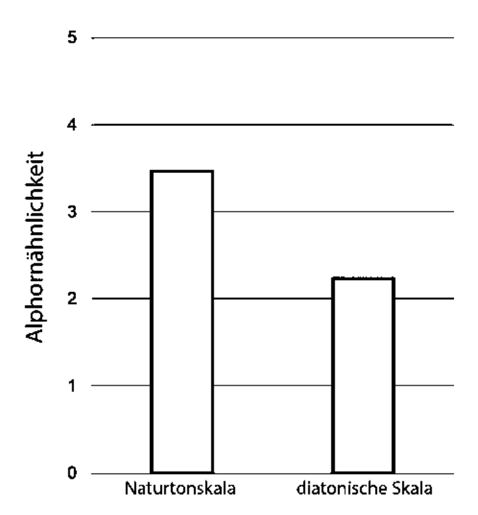


Abb. 80: Vergleich zwischen Jodel, die auf der Naturtonreihe respektive auf einer diatonischen Skala basieren.

dass die Naturtonskala im Jodel als Verbindung zum Alphorn wahrgenommen wird. Vier dieser Melodien beinhalten ein Alphorn-fa innerhalb der gejodelten Naturtonreihe, was die Beziehung zum Alphorn untermauern mag.

Fazit

Die Resultate der Umfrage dürfen nicht verallgemeinert werden, da sie nur auf zwölf Tonbeispielen beruhen und sich auf eine relativ geringe Teilnehmerzahl stützen, trotzdem lässt die Umfrage deutliche Tendenzen erkennen. Alphornmelodien, die langsam und mit *legato* vorgetragen wurden, wirkten jodelähnlich. Bei den Jodelmelodien zeigte sich, dass Phrasen, die auf der Naturtonreihe basieren, als alphornähnlich wahrgenommen wurden.

Darüber, was unter dem tonalen Modus des Alphorns im Jodel verstanden wird, existieren verschiedene Auffassungen. Ein Jodel kann vollständig (vgl. Einfluss A, S. 173) oder phrasenweise (vgl. Einfluss B, S. 173) auf der Naturtonreihe aufbauen, beides Kriterien für eine Wahrnehmung als alphornähnlich (vgl. S. 198). In Jodel eingearbeitete Motive aus dem Betruf oder dem Kuhreihen (vgl. Einfluss C, S. 175) können auf Wechselwirkungen zwischen Alphornmusik und Jodel hinweisen. Falls die vierte Tonstufe um einen Halbton erhöht wurde, kann dies den Eindruck des Alphorn-fa erwecken, auch wenn nicht gemäss der Naturtonreihe intoniert wurde. Dieses Merkmal kann sowohl an einzelnen Stellen des Jodels eingesetzt werden (vgl. Einfluss D, S. 176) wie auch konsequent als lydischer Modus vorhanden sein (vgl. Einfluss E, S. 176).

Aus den untersuchten Tondokumenten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts liegen keine Jodelaufnahmen mit eindeutiger Intonation des Alphorn-fa als

zurück

11. Naturton vor. Auch wenn Sichardt in seiner Publikation das Alphorn-fa als Teil des Muotataler Tonsystems beschrieb, lässt sich dies nicht durch seine Tonaufnahmen bestätigen. Auf einer Feldaufnahme Sichardts aus Appenzell hingegen kann der lydische Modus nachgewiesen werden (Sichardt 1936a: 2C, vgl. S. 183).

In Jodelaufnahmen nach 1950 kann Alphornmelodik häufiger wahrgenommen werden. Hierfür bestehen mehrere Gründe: Zum einen wurden Alphörner in grösserer Zahl hergestellt und gespielt, die mehrstimmige Alphornmusik fand Verbreitung und der Alphornbau wurde professionalisiert. Dank dieser Entwicklungen ist die Alphornmusik in der heutigen Form präsent und kann bei vielen Gelegenheiten Jodlerinnen und Jodler inspirieren. Zum anderen wurde im Eidgenössischen Jodlerverband die Ästhetik der Naturtonreihe thematisiert und die Akzeptanz ekmelischer Noten gefördert.

Im Muotatal existiert das Genre des Bücheljuuz, bei dem stimmlich der Klang und die Intonation des Büchels mit erstaunlichen Ergebnissen nachgeahmt werden. Die Klanganalyse der Bücheljuuze Gwerders (1959) und Büelers (um 1970) hat ergeben, dass das Alphorn-fa von den beiden Jodlern als ekmelischer Ton intoniert wird. Der Muotataler Bücheljuuz ist das einzige Jodelgenre, bei dem eine eindeutige Verbindung zum Alphorn in Form der Tonalität, der Intonation und der Klangfarbe belegt werden kann. Eine Ähnlichkeit besteht im Wurzhorner, einem Jodler aus Österreich, der in den meisten Fällen vom Wurzhorn inspiriert und auf die Naturtonreihe beschränkt ist (vgl. S. 131).

Die Resultate der Klanganalysen können akustische Phänomene beschreiben, aber nicht beweisen, ob eine Jodelphrase alphornähnlich wahrgenommen beziehungsweise eine Alphornphrase jodelähnlich verstanden wird. Die Entscheidung, ob eine Jodelmelodie alphornähnlich klingt, wird letztlich durch die individuelle Hörerfahrung bestimmt.

zurück

Alphorn und Jodel: greifbare, aber unstete Wechselbeziehung

Entfaltungen kultureller Bräuche und Überlieferungen sind durch geschichtliche Ereignisse und Veränderungen gesellschaftlicher Denkansätze geprägt. Sie werden durch spontane oder personelle Umstände andauernd umgeformt. Solche unbeständig und unregelmässig auftretenden gesellschaftlichen Ereignisse wandeln Facetten der Volksmusik unter anderem durch die Einbeziehung musikalischer Eigenheiten anderer Musikgenres derselben oder fremder Musikkulturen. Diese vielfältigen Entwicklungen können in der Volksmusik Europas seit dem Beginn ihrer wissenschaftlichen Musikgeschichtsschreibung konstatiert werden. Die Musikethnologin Doris Stockmann hebt hervor, dass die Volksmusik seit dem Mittelalter besonders stark von Kirchen- und Kunstmusik und seit dem 19. Jahrhundert auch von verschiedenen populären Musikrichtungen geprägt wurde, wodurch sich in der musikalischen Struktur (Tonalität, Melodiebildung, Metrum und Rhythmik) charakteristische Merkmale herausgebildet haben. «Verdurung, starkes Tendieren zu rational-gleichförmiger Taktmässigkeit und der Verlust von regional- und gattungsspezifischen Vortragsweisen sind überall zu beobachtende Prozesse eines tiefgreifenden Strukturwandels, der altüberlieferte Regionalstile nach und nach ‹einebnete›» (Stockmann 1992: 147).

Obwohl die genannten Veränderungsprozesse mit der Folge einer «Einebnung» der Regionalstile ganz deutlich in der Geschichte der alpinen Volksmusik hervortreten, sind für dieses Kulturgebiet weitere lokal bedingte Faktoren zu beachten, die diese «Einebnung» nicht nur aufhalten können, sondern auch vergessene regionaltypische Gegebenheiten wiederaufleben lassen. Für die forschungsrelevante Zeitepoche zählen speziell die Auswirkungen des aufklärerischen Denkens, der gesellschaftspolitischen Umbrüche und des Bergtourismus dazu. Die Auswirkungen dieser Ereignisse auf das Alphornblasen und Jodeln waren für einige Volksmusikinteressierte damals unerwünscht und sie versuchten, nach persönlichen Vorlieben und Möglichkeiten, entweder durch spezielle Kompositionen, das Verfassen und Publizieren engagierter Texte oder durch Zusammenschlüsse von Gleichgesinnten diesen Entwicklungen entgegenzuwirken.

Die Art und Weise, wie heute gejodelt und Alphorn geblasen wird, wie diese Volksmusikausrichtungen von der Bevölkerung wahrgenommen und welche kulturelle Wertestellung ihnen zugesprochen werden, widerspiegelt das Resultat einer Nivellierung von Auswirkungen solcher kultur- und gesellschaftsgeschichtlicher Ereignisse und den getroffenen Massnahmen engagierter Institutionen und Personen.

Jodeln und Alphornblasen wird seit mehreren Jahrhunderten von denselben Bevölkerungsschichten in denselben Bergregionen praktiziert, und trotzdem kann

die simple Annahme, dass sich die beiden Musikpraktiken «schon irgendwann und irgendwie» einseitig oder gegenseitig beeinflussten, nicht akzeptiert werden. Ein Volkslied wird nicht vom «Volk» ausgedacht, sondern von einer oder mehreren Personen, mag sich mehrfach musikalisch verändert und möglicherweise einen anderen Text erhalten haben und letztlich nur geringe Ähnlichkeit zu seiner einstigen Gestalt zeigen. Dasselbe gilt für die Prozesse bei Übernahmen musikalischer Ausdrücke des Alphorns vom Gesang. Orte und Daten solcher Prozesse und deren musikalische Resultate müssen erkennbar und belegbar sein, um entsprechende musikalische Formänderungen im Jodel begründen zu können. Vermittlungspersonen, die beide Musikpraktiken beherrschten und sie weitergaben, konnten erkannt werden, wie auch Musikerinnen und Musiker, die wissentlich Elemente einer Alphornmelodik in eine Jodelmelodie einsetzten.

Die vorliegenden Forschungsresultate nennen Personen, Momente und Orte in der Volksmusikgeschichte der Alpenregion, die für solche Einflüsse bedeutend waren. Zusätzlich bestätigt die Analyse ausgewählter Musikbeispiele solche musikalischen Aneignungen. Antworten auf anfangs gestellte Fragen konnten gefunden und neue Erkenntnisse zur musikalischen Beziehung zwischen Alphorn und Jodeln gewonnen werden. Trotz mancher offengebliebenen Punkte können Antworten auf die Frage nach einer musikalischen Beziehung zwischen Alphorn und Jodel formuliert sowie in Zusammenhang mit der eingangs erwähnten Instrumentalhypothese gestellt werden.

Früheste Quellen in Bezug auf Alphornmusik und Jodeln erweisen sich inhaltlich als zu ungenau, um daraus Übernahmeprozesse zwischen diesen beiden Musikpraktiken ablesen zu können, sie tragen allerdings dazu bei, eine Gesamtübersicht auf die Entwicklung des Jodels und des Alphorns im Alpengebiet zu gewinnen. Ab dem 16. Jahrhundert erscheinen erste Hinweise auf das Alphorn, die konkrete Aussagen betreffend die Instrumentenform zulassen und somit Vermutungen zu ihrer Musik rechtfertigen. Aus derselben Periode stammen erste Notationen von Kuhreihen. Wie diese bis zum Ende des 18. Jahrhunderts klangen und ob sie instrumental oder vokal vorgetragen wurden, muss von Fall zu Fall unterschieden werden. Die Verwendung der Naturtonreihe in ungefähr der Hälfte dieser frühen Melodien lässt die Möglichkeit einer musikalischen Beziehung zum Alphorn zu. In jener Zeit hat der Kuhreihen seine Funktion in der Landwirtschaft, zudem lassen die damaligen Notationen ein Formmuster erkennen. Im 18. Jahrhundert und zu Beginn des 19. Jahrhunderts nimmt die Popularität des Kuhreihens durch die romantisierte Darstellung der «Heimwehkrankheit» und durch Reiseberichte mit Notenbeispielen zu.

Als Umgebung für eine erste nachhaltig wirkende Verbindung von Alphornmusik und registerwechselndem Singen dienen die ersten Unspunnenfeste und die damit verknüpften *Kuhreihensammlungen*. Beschreibungen der Kuhreihen weisen darauf hin, dass sie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts jodelähnlich interpretiert wurden. In dieser Zeit wird der Kuhreihen zum musikalischen Repräsentanten der Schweizer «Älplerkultur» und wird europaweit kommerzialisiert.

zurück

Mit den Komponisten Ferdinand Fürchtegott Huber und Johann Heinrich Tobler begann eine beabsichtigte Übernahme typischer Alphornmotive und Intervalle in den kreativen Kompositionsprozess für Jodellieder und andere bekannte Volksliedkomponisten jener Zeit griffen diese Ideen auf. Solche Übernahmen, die immer mehr stattfanden, zeigen sich durch die nachhaltige Verwendung typischer Alphornmotive als Kompositionsmittel für Jodellieder und Kuhreihen. Mit der Kommerzialisierung und der Umformung zur Salonmusik verliert der Kuhreihen seine ursprüngliche Funktion und nach den 1840er-Jahren darüber hinaus seine Bedeutung als Inspiration für Neukompositionen.

Publikationen zur Schweizer Volksmusik erwähnen den Betruf als ritualisierten musikalischen Ausdruck. Die in dieser Forschung durchgeführten Analysen zur Funktion und speziell die Vergleiche seiner musikalischen Form mit Alphornmusik und Kuhreihen lassen den Schluss zu, dass der Betruf zusätzlich als mögliches Bindeglied zwischen Alphornmusik und Jodel gelten kann.

Schon in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts formten sich im deutschsprachigen Raum Männerchöre, die Lieder im vierstimmigen Satz sangen und so eine neue, auf einer Polyphonie und dem gleichstufig temperierten Tonsystem basierende Liedästhetik begründeten, die ekmelische Alphornintervalle und registerwechselndes, heterophones Singen ausschloss. Diese in Europa verbreitete Musikästhetik entsprach auch den Erwartungen der nun vermehrt eintreffenden Bergtouristen, die bis zur Aufdringlichkeit mit Alphornmusik und Jodel bedient wurden. Der Prozess der Übernahme musikalischer Charakteristiken des Alphorns in Volksliedkompositionen, wie er zu Beginn des 19. Jahrhunderts durch Huber und andere Komponisten erfolgte, kam zur Mitte des Jahrhunderts zum Erliegen. Weder bei der Bearbeitung bekannter Volkslieder und Kuhreihen noch bei Neukompositionen entstanden neue Beziehungen zwischen Jodel und Alphorn, zudem fanden die Kuhreihen in ihrer ursprünglichen Form keinen Eingang in das Repertoire der Chöre.

Um einem befürchteten Niedergang des Alphorns und des Jodelns entgegenzuwirken, setzten sich engagierte Privatpersonen ein. Wie schon in den 1820er-Jahren wurden auch ab den 1860er-Jahren Alphörner kostenlos an ausgewählte junge Männer abgegeben und Älplerfeste mit Alphorn- und Jodelwettbewerben organisiert (Ammann 2018). Möglicherweise wurde dabei gemeinsames Musizieren von Alphornbläsern mit Jodlern und Jodlerinnen gepflegt, dies ist jedoch nicht dokumentiert und entsprechende Kompositionen aus jener Zeit sind nicht bekannt. Die damals entstandene Diskrepanz zwischen den Organisatoren der Älplerfeste, die durch konkrete Massnahmen das Brauchtum zu erhalten versuchten, und den Verantwortlichen des Chorwesens, die einer geistig idealisierten Form von Patriotismus dienen wollten, fusste in einer unterschiedlichen Auslegung derselben Wertschätzung für das Brauchtum.

Die ab Mitte des 19. Jahrhunderts zunehmenden Auftritte von Sängergruppen aus Tirol und der Steiermark hatten Einfluss auf die Jodelentwicklung in der Schweiz. Ihre Bühnenjodler waren beim Schweizer Publikum beliebt und

wurden nachgesungen. Die angeeigneten Jodelmelodien waren nicht jene Wurzhorner Jodler, die eindeutig in einem musikalischen Zusammenhang mit einer Naturtrompete, dem Wurzhorn, stehen, sondern die speziell für die Bühnenkonzerte geschaffenen Volkslieder mit Jodelteil. Die Vorliebe der Schweizerinnen und Schweizer für diese Bühnenjodler brachte eine Vernachlässigung der lokalen Volksliedkompositionen mit sich und für den Beginn des 20. Jahrhunderts stellt sich generell die Frage, welche regionalen Jodelausprägungen unter der Schweizer Bergbevölkerung noch vermittelt wurden und welche Überlieferungen gänzlich unterbrochen waren.

Auf dem Höhepunkt der nationalistischen Politik in Europa schlossen sich 1910 engagierte Personen zusammen, um durch die Gründung der Schweizerischen Jodlervereinigung nationale Eigenarten im Jodeln und Alphornblasen aufzuwerten und die fremden Einflüsse auf den Schweizer Jodel zu eliminieren. Drei Hauptinitianten dieser Bewegung, Oskar Friedrich Schmalz, Johann Rudolf Krenger und Alfred Leonz Gassmann, die in den Kuhreihen und Jodelliedern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die ursprüngliche Jodelform der Schweiz sahen, folgten nicht nur in ihren Kompositionen dem Vorbild Hubers, sondern auch mit der Organisation von Alphornkursen und der Publikation entsprechenden Notenmaterials. Das kommerzielle Jodeln, dem zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch Schweizer Sängergruppen nacheiferten, liess sich nicht innerhalb weniger Jahre eliminieren. Musikaufnahmen von Jodelchören aus der Schweiz der 1920er- und 1930er-Jahre lassen eine Nähe zur Ästhetik der Bühnenjodler erkennen.

Mit der in den 1950er-Jahren gelungenen Optimierung und Vereinheitlichung des Alphornbaus kam es zu einem Wendepunkt für die Verbindung von Alphornmusik und Jodel. Ab diesem Zeitpunkt war die Möglichkeit gegeben, eine Alphornmelodie ohne Intervallabweichungen instrumentenübergreifend zu spielen. Ein musikalischer Austausch zwischen den beiden Musikpraktiken erreichte damit eine Effektivität, die einen konkreten und nachhaltigen Einfluss zuliess, wovon die ab den 1960er-Jahren vermehrt auftretenden Jodelaufnahmen mit Alphorn-fa und typischen Alphornmotiven zeugen. Solche Übernahmeprozesse konnten sich seit den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts noch stärker entfalten, da das Alphorn-fa in den vom EJV und von seinen Unterverbänden durchgeführten Jodelwettbewerben sowohl in der Alphornmusik als auch im Jodel akzeptiert wurde.

Verwendungen der Alphornmelodik im Jodeln entwickelten sich in den verschiedenen Regionen unterschiedlich und mit unterschiedlichen Schwerpunkten. Im Muotatal und im Gebiet Appenzell-Toggenburg belegen die Aufnahmen von 1936 das Vorkommen ekmelischer Intervalle. Ob diese jedoch auf das Alphorn zurückzuführen sind, kann nicht abschliessend geklärt werden. Klare Aneignungen instrumentaler Musik im vokalmusikalischen Ausdruck lassen sich in den Imitationen im Wurzhorner Jodler aus Österreich und im Muotataler Bücheljuuz erkennen. Solche Übernahmeprozesse fanden jedoch nicht kontinuierlich statt,

zurück

sind stark personenabhängig und gelten ausschliesslich für begrenzte Zeitabschnitte und Gebiete.

Inwiefern Übernahmen vor den 1950er-Jahren überhaupt musikalisch möglich waren und wahrgenommen wurden, klären die klanganalytischen Untersuchungen an historischen Instrumenten und die durchgeführten empirischen Forschungen. Die Klanganalyse historischer Instrumente bestätigt, dass das Alphorn-fa auch auf nicht standardisierten Alphörnern des 19. Jahrhunderts spielbar war und hörbar wahrgenommen werden konnte. Die anhand der Beurteilung von Tonbeispielen durchgeführte Umfrage unterstützt die Aussage, dass die Mehrheit der Teilnehmenden den Unterschied zwischen alphornähnlichem Jodeln und jodelähnlichem Alphornblasen wahrnahm, womit die Vorgehensweise und die Argumentation dieser Forschung bestätigt werden.

Die vorliegende Forschung zielte auf die Beantwortung der Frage, ob eine musikalische Beziehung zwischen Jodel und Alphornmusik ein Fakt sei oder eine Ideologie. Die knappe Antwort lautet, dass beide Optionen je nach Region und Epoche ihre Richtigkeit haben. Eine Konstanz in diesen musikalischen Beziehungen kann jedoch nicht erkannt werden, denn die musikästhetischen Ansprüche wandelten sich in den letzten zweihundert Jahren kontinuierlich. Zugleich muss die Art und Weise der musikalischen Beziehung differenziert betrachtet werden, von der einfachen Übernahme typischer Alphornintervalle bis zur Imitation der Instrumentenklangfarbe durch die Stimme bestehen zahlreiche Abstufungen.

Jodeln und Alphornblasen wird zu Beginn des 21. Jahrhunderts von einem breiten, auch urbanen Publikum innerhalb und ausserhalb des Alpengebiets ausgeübt. Durch diese neuen Bewegungen, zu denen die «Neue Volksmusik der Alpen» und das «Urban Yodeling» zählen, wird eine Rückbesinnung auf die regionalen musikalischen Besonderheiten geschätzt und von Künstlerinnen und Künstlern betont. Dabei werden die von der gewohnten gleichstufig temperierten Stimmung abweichenden musikalischen Konstellationen speziell hervorgehoben, um sich damit vom musikalischen Mainstream zu unterscheiden.

In Bezug auf die Instrumentalhypothese zeigen die hier gewonnenen Resultate, dass sich bei musikalischen Übernahmeprozessen keine Regelmässigkeiten und Kontinuitäten erkennen lassen, vielmehr weisen diese Verbindungen zeitlich und lokal ganz unterschiedliche Ausprägungen auf. Somit können verallgemeinernde Aussagen zur Instrumentalhypothese, wie sie vor rund hundert Jahren von Musikforschenden formuliert wurden, keine Validität aufweisen. Die gewonnenen Resultate drängen ebenso zu einer kritischen Hinterfragung der erwähnten neueren Hypothesen zum Ursprung und zu Universalien der Musik. Diese Hypothesen dürfen gemäss den vorliegenden Resultaten trotz ihres interdisziplinären Zugangs über solch grosse Zeitspannen keineswegs zu Abstraktionen und Generalisationen musikalischer Übernahmeprozesse führen.

Anhang

1. Überlieferte Kuhreihen 1545–1840

Bei den eingerückten Titeln handelt es sich jeweils um Abschriften des darüberstehenden Titels. Als Titel sind die wörtlichen Titel in den entsprechenden Publikationen verzeichnet. Erstmalige Publikationen einer Melodie sind fettgedruckt.

Der Appenzeller Kuhreien: «Lobe, lobe»
Autorschaft: Georg Rhaw
Jahr: 1545/1968 in: Bicina gallica, latina, germanica (S. 84)

> Der Appenzeller Kuhreihen. Lobe. Lobe.
> Autorschaft: Alfred Tobler
> Jahr: 1903 in: Das Volkslied im Appenzellerlande, S. 126

Cantilena Helvetica der Küe-Reyen dicta
Autorschaft: Theodorus Zvingerus
Jahr: 1710 in: Dissertatio Medica Tertia De Pothopatridalgia vom Heim-Wehe, S. 102

> Kuhreihen
> Autorschaft: Heinrich Zschokke
> Jahr: 1797 in: Meine Wallfahrt nach Paris, Anhang

> Kuhreihen
> Autorschaft: Johann Gottfried Ebel
> Jahr: 1798 in: Schilderung des Gebirgsvolkes vom Kanton Appenzell, Anhang Nr. 5

> Ran de Vache du Dictionnaire de Rousseau.
> Autorschaft: Sigmund Wagner (Hg.)
> Jahr: 1805 in: Acht Schweizer Kühreihen mit Musik und Text, Anhang, S. 4

> Ranz des Vaches de ZWINGER
> Autorschaft: George Tarenne
> Jahr: 1813 in: Recherches sur les Ranz des Vaches, S. 34

> Appenzeller-Kühreihen
> Autorschaft: Gottlieb Jakob Kuhn
> Jahr: 1818 in: Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern, S. 106

> *RANZ DES VACHES* OF HOFFER
> Autorschaft: Samuel Leigh
> Jahr: 1824 in: On the Ranz des Vaches, in: Harmonicon 2, S. 38

Appenzeller Kue reien
Autorschaft: Josepha Barbara Brogerin
Jahr: 1730 in: Liederbüchlein der Maria Josepha Barbara Brogerin

Appenzeller Kuhreihen
Autorschaft: Hans Georg Nägeli
Jahr: 1800? [eher früher]

Appenzeller Kuhreigen
Autorschaft: F. L. Stolberg
Jahr: 1794 in: Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sizilien
Mit Klavier/Flötenbegleitung, Anhang

Appenzeller-Kühreihen
Autorschaft: Alfred Tobler
Jahr: 1903 in: Das Volkslied im Appenzellerlande, S. 131

Appenzeller Kuhreigen
Autorschaft: W. Sichardt
Jahr: 1939 in: Der alpenländische Jodler, S. 65

Kühreihen der Appenzeller
Autorschaft: Ludwig Albrecht Haller (Hg.)
Jahr: 1805 in: Acht Schweizer-Kühreihen, S. 17

Ranz des Vaches du Canton d'Appenzel. (tel qu'on le chantait l'an 1750.)
Autorschaft: George Tarenne
Jahr: 1813 in: Recherches sur les Ranz de Vaches, S. 31

RANZ DES VACHES OF THE CANTON OF APPENZEL
Autorschaft: Samuel Leigh
Jahr: 1824 in: On the Ranz des Vaches, in: Harmonicon 2, S. 39

[Melodie unter der Abbildung eines Alphorns]
Autorschaft: Moritz Anton Kappeler
Jahr: 1767 in: Pilati montis historia, Anhang

No. 3
Autorschaft: Ernst Gottfried Baldinger
Jahr: 1791 in: Neue Zeitschrift für Ärzte 15, S. 380

[Langsam und mit Nachdruck]
Autorschaft: Johann Gottfried Ebel
Jahr: 1798 in: Schilderung des Gebirgsvolkes vom Kanton Appenzell, Anhang
Nr. 6

[Ähnliche Melodie] Lied der Emmenthaler
Autorschaft: Ludwig Albrecht Haller (Hrsg.)
Jahr: 1805 in: Acht Schweizer-Kühreihen, S. 11

Ranz des Vaches du Mont Pilate
Autorschaft: George Tarenne
Jahr: 1813 in: Recherches sur les Ranz des Vaches, S. 30

Ranz des Vaches du Mont Pilate
Autorschaft: Gottlieb Jakob Kuhn
Jahr: 1818 in: Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern, S. 120

RANZ DES VACHES OF MONT PILATE
Autorschaft: Samuel Leigh
Jahr: 1824 in: On the Ranz des Vaches, in: Harmonicon 2, S. 38

Ranz des Vaches du Mont Pilate
Autorschaft: Alfred Tobler
Jahr: 1890 in: Kühreihen oder Kühreigen, Jodel und Jodellied in Appenzell, S. 11

Le Rans des Vaches
Autorschaft: Jean-Jacques Rousseau
Jahr: 1768 in: Dictionnaire de musique, Anhang, Planche N

LE FAMEUX AIR SUISSE APPELÉ LE RANS DES VACHES
Autorschaft: Jean Benjamin de la Borde
Jahr: 1780 in: Essai sur la musique ancienne et moderne T2/4, S. 106

«No. 2»
Autorschaft: Ernst Gottfried Baldinger
Jahr: 1791 in: Neue Zeitschrift für Ärzte 15, S. 378.

Air pour les Suisses Ranz des Vaches
Autorschaft: Francois-Joseph Gossec
Jahr: 1792 in: Le Triomphe de la République, S. 191–193

[Sehr langsam.]
Autorschaft: Johann Gottfried Ebel
Jahr: 1798 in: Schilderung des Gebirgsvolkes vom Kanton Appenzell, Anhang Nr. 7

Ran de Vache du Dictionnaire de Rousseau
Autorschaft: Ludwig Albrecht Haller (Hg.)
Jahr: 1805 in: Acht Schweizer-Kühreihen, S. 4

Ranz des Vaches de J. J. Rousseau
Autorschaft: George Tarenne
Jahr: 1813 in: Recherches sur les Ranz des Vaches, S. 30

Rans des Vaches
Autorschaft: Ange-Marie D'Eymar
Jahr: 1792 (1799/1800) in: Anecdotes sur Viotti, S. 43

Viotti's Kuhreihen.
Autorschaft: Orion
Jahr: 1812 in: Allgemeine Musikalische Zeitung 14, S. 438

Ranz des Vaches de VIOTTI
Autorschaft: George Tarenne
Jahr: 1813 in: Recherches sur les Ranz des Vaches, S. 61

Le même Ranz, Avec des mesures, et les paroles du ranz des vaches des Ormonds.
Autorschaft: George Tarenne
Jahr: 1813 in: Recherches sur les Ranz des Vaches, S. 62

RANZ DES VACHES OF THE ORMONDS, Viotti's Copy.
Autorschaft: Samuel Leigh
Jahr: 1824 in: On the Ranz des Vaches, in: Harmonicon 2, S. 38

RANZ DES VACHES DE VIOTTI
Autorschaft: Gottlieb Jakob Kuhn
Jahr: 1818 in: Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern, S. 120

«No. 1»
Autorschaft: Ernst Gottfried Baldinger
Jahr: 1791 in: Neue Zeitschrift für Ärzte 15, S. 378.

«No. 4»/Entlibucher
Autorschaft: Ernst Gottfried Baldinger
Jahr: 1791 in: Neue Zeitschrift für Ärzte 15, S. 380.

RAN DE VACHES
Autorschaft: Haller, Ludwig Albrecht
Jahr: 1805 in: Acht Schweizer-Kühreihen, S. 20

Ranz des Vaches des Ormonds
Autorschaft: George Tarenne
Jahr: 1813 in: Recherches sur les Ranz des Vaches, S. 52

Kuhreihen des Sennen
Autorschaft: Johann Gottfried Ebel
Jahr: 1798 in: Schilderung des Gebirgsvolkes vom Kanton Appenzell, Anhang Nr. 1

Kuhreihen des Handbuben
Autorschaft: Johann Gottfried Ebel
Jahr: 1798 in: Schilderung des Gebirgsvolkes vom Kanton Appenzell, Anhang Nr. 2

zurück

2. Alphörner aus dem 19. Jahrhundert in Museen und Sammlungen

Instrument	*Datierung*	*Länge*	*Herkunft*	*Standort (Inv.-Nr.)*
Stockbüchel	um 1800	222 cm	A oder CH	MSW (RWM 148)
Hirtenhorn	um 1800 (?)	115,5 cm	Kt. Bern (?) – CH	BHM (Inv. 17237)
Hirtenhorn	um 1800 (?)	132 cm	Kt. Bern – CH Berner Oberland	BHM (Inv. 17278)
Alphorn	um 1800	272 cm	Kt. Bern – CH*[1]	LM (LM 8482)
Büchel	ca. 1800	246 cm	Muotathal – CH	DMZ (Inv. 249)
Alphorn (sog. Unspunnenhorn)	um 1825	194 cm	Kt. Bern – CH	BHM (Inv. 33716)
Alphorn (sog. Unspunnenhorn)	um 1825	237 cm	Kt. Bern – CH	BHM (Inv. 33715)
Alphorn, Hirtenhorn	erste Hälfte 19. Jh., evtl. 18. Jh.	97,7 cm	CH	MMUL (Inv. 1619)
Alphorn, Hirtenhorn	erste Hälfte 19. Jh., evtl. 18. Jh.	83,5–83,7 cm	CH	MMUL (Inv. 1618)
Alphorn in C	vor Mitte 19. Jh.	210 cm (urspr. ca. 254 cm)	Kt. Luzern – CH	MMUL (Inv. 1622)
Alphorn (Tiba)*[2]	vor Mitte 19. Jh., spätestens 1870	120,2–120,8 cm	Engadin – CH	MMUL (Inv. 1620)
Büchel	19. Jh.	290 cm	CH	MSW (RWM 147)
Alphorn	19. Jh.	264 cm	Innerschweiz – CH	MSW (MSP 236)
Alphorn	19. Jh.	277 cm	Kt. Glarus (?) – CH	PKL
Büchel	1800–1900	220 cm	Keine Angabe	LM (LM 1393)*[3]
Alphorn	1800–1900	336,5 cm	Kt. Bern – CH*[4]	LM (LM 16465)
Büchel	um 1870	220,5 cm	Kt. Glarus – CH	MMUL (Inv. 1625)
Alphorn	um 1875	342,5 cm	Lauterbrunnen, Kt. Bern – CH	MMUL (Inv. 1623)
Alphorn	um 1875	469 cm	Lauterbrunnen, Kt. Bern – CH	MMUL (Inv. 1624)
Alphorn	ca. 1880	350 cm	Kt. Obwalden – CH	DMZ (Inv. 247)
Alphorn	vor 1893	244 cm	CH	MIB (Inv. 1144)
Alphorn	1880–1900	373 cm	Mürren Kt. Bern – CH	TML

zurück

Büchel	spätes 19. Jh.	220 cm	Innerschweiz – CH	MKB (Inv. VI 11530)
Touta	spätes 19. Jh.	178 cm	Kt. Wallis – CH	MKB (Inv. VI 11584)
Alphorn	vor 1900	206 cm	Kt. Uri – CH	MKB (Inv. VI 17317)
Alphorn	vor 1900	309 cm	CH	MIB (Inv. 2011)
Büchel	ca. 1900	230 cm	Kt. Schwyz – CH	MKB (Inv. VI 7533)
Büchel	ca. 1900 (?)	234 cm	CH	KSB (Inv. 859)
Büchel	um 1900	239 cm	Kt. Bern (?) – CH	BHM (Inv. 5536)

*1 Bachmann-Geiser 1999: 222.

*2 Das Instrument ist aus Holz gefertigt.

*3 Im Datenbankauszug des Landesmuseums Zürich hat dieses Instrument keine Längenangabe. Bachmann-Geiser (1999: 222) gibt für die exakte Kopie dieses Instruments (LM COP 5128) eine Länge von 220 Zentimetern an.

*4 Bachmann-Geiser 1999: 222.

BHM: Bernisches Historisches Museum (Bachmann-Geiser 2001)
DMZ: Dorfmuseum Zeihen (Feldforschung, 5. 12. 2016)
KSB: Klingende Sammlung Bern (Feldforschung, 17. 8. 2016)
MKB: Museum der Kulturen Basel (Feldforschung, 8. 12. 2016)
MSW: Musikinstrumentensammlung Willisau (Feldforschung)
MMUL: Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig (Heyde 1982, www.mimo-international.com, 15. 6. 2018)
MIB Musikinstrumentenmuseum, Brüssel (www.mimo-international.com, 15. 6. 2018)
PKL: Privatbesitz Kurt Langhard (Feldforschung, 15. 2. 2018)
LM: Landesmuseum Zürich (Pers. Komm. Bernard A. Schüle 16. 2. 2017, Bachmann-Geiser, 1999: 222)
TML: Talmuseum Lauterbrunnen (Feldforschung, 24. 4. 2017)

Die Liste der Instrumente aus dem 19. Jahrhundert hat nicht den Anspruch auf Vollständigkeit. In anderen Museen und privaten Sammlungen sind weitere Instrumente zu erwarten. Es wurden nur Alphörner und Hirtenhörner aus Holz, die ungefähr datiert sind, in die Liste aufgenommen. Die Datierungen sind aus den entsprechenden Sammlungen und Museen entnommen. Die Längenangabe entspricht der Länge der Luftsäule. Die Reihenfolge der Instrumente entspricht deren ungefährer chronologischer Datierung im Verlauf des 19. Jahrhunderts. Instrumentennamen sind aus den Museen und Sammlungen übernommen. Zu Beginn und im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts vergrössert sich die Anzahl der in Museen und Sammlungen erhaltenen Alphörner. Die Luftsäule der Instrumente wird in der Tendenz länger.

3. Historische Alphörner verwendet zur Analyse ihrer Intonation

Instrument	*Museum*	*Inv.-Nr.*	*Länge*	*Quelle*	*Datierung*
Alphorn	Instrumentensammlung Willisau	MSP 236	264 cm	Sammlung Otto Dreyer	19. Jh.
Büchel	Museum der Kulturen Basel	VI 41507	222 cm	Muotatal, Schwyz	ca. 1935
Büchel	Dorfmuseum Zeihen	249	246 cm	Muotatal, Schwyz	ca. 1800
Büchel	Klingende Sammlung Bern	722	248 cm	Musikinstrumentenmuseum Karl Burri, Zimmerwald	ca. 1910
Alphorn	Klingende Sammlung Bern	762	308 cm	Muotatal, Schwyz	vor 1950
Alphorn	Klingende Sammlung Bern	763	293 cm	Sammlung Karl Burri	vor 1950
Alphorn	Klingende Sammlung Bern	768	336 cm	Muotatal, Schwyz	vor 1950
Büchel	Klingende Sammlung Bern	859	234 cm	Sammlung Karl Burri	ca. 1900
Büchel	Klingende Sammlung Bern	1552	240 cm	Sammlung Karl Burri	erste Hälfte 20. Jh.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Naturtonreihe des Alphorns 19
Abb. 2: Cantus paschalis *Cum rex gloriae* von Notker Balbulus (Schubiger 1858: 38) 38
Abb. 3: Anfang des *Appenzeller Kureien Lobelobe superius vox* (Rhaw 1545a: 84) 46
Abb. 4: Beginn der *Cantilena Helvetica der Kühe-Reyen dicta* (Zwinger 1710: 102) 49
Abb. 5: Anfang des *kue reien* aus dem Liederbüchlein Brogerins (1730: o. S.) 50
Abb. 6: Alphorn und Kuhreihen aus Kappeler 1767 (Tafel V, Fig. 2) 52
Abb. 7: Kuhreihen Rousseaus (1768: Anhang) 54
Abb. 8: Kuhreihen Viottis (D'Eymar 1799/1800: Anhang) 57
Abb. 9: *Püchelspiel*, erste Melodie (Nachlass Ebel: StAZH B IX 250) 58
Abb. 10: *Püchelspiel*, zweite Melodie (Nachlass Ebel: StAZH B IX 250) 58
Abb. 11: Lied *Uf eusre Berge* mit Alphornzwischenspiel, 1815 (Suppan 1982: 96) 82
Abb. 12: *Ranz des Vaches des Alpes de Gruyères* (Tarenne 1813: 63) 83
Abb. 13: *Kühreihen der Oberhasler* (Wagner 1805b: 1) 91
Abb. 14: Der *Kühreihen der Siebenthaler* (Wagner 1805b: 7) 91
Abb. 15: *Kühreihen der Siebenthaler. Andere Melodie* (Wagner 1805b: 8) 92
Abb. 16: *Kühreihen der Emmenthaler* (Wagner 1805b: 9) 92
Abb. 17: *Lied der Emmenthaler* (Wagner 1805b: 11) 93
Abb. 18: *Küherlied der Emmenthaler* (Wagner 1805b: 13) 93
Abb. 19: *Kühreihen der Entlibucher* (Wagner 1805b: 15) 93
Abb. 20: *Ran de Vaches des Ormonts* (Wagner 1805b: 1 [Anhang]) 94
Abb. 21: Überschlagen der Stimme im Kuhreihen (Rochlitz [Hg.] 1812: 627) 96
Abb. 22: «Gejodelte» Melodie mit Alphorn-fa bei Wyss (1818: XV) 100
Abb. 23: *Kühreihen zum Aufzug auf die Alp* (Simmen/Bachmann-Geiser 1979: 21) 102
Abb. 24: Anzahl Kuhreihenpublikationen 1730–1899 104
Abb. 25: *Heerdenreihen* von Huber (Transkription d. Verf.) 106
Abb. 26: Skala eines Alphorns in B 106
Abb. 27: Schluss von Toblers Lied *Der Alpenwanderer* (Tobler 1835: 15) 108
Abb. 28: *Appenzeller Sennenlied* (Tobler 1837: 16) 109
Abb. 29: *Betruf aus Obwalden* (Wyss 2007: 95) 116
Abb. 30: Motiv aus Rousseau (1768: Anhang) 117
Abb. 31: Motiv aus Rhaw (1545a: 84) 117
Abb. 32: Sequenz aus Zwinger (Sommer 2013: 47) 117
Abb. 33: *Betrufjodel* aus Unterwalden (Leuthold 1981: 66) 118
Abb. 34: *Betrufjodel* aus Unterwalden (Sommer 2013: 111) 118
Abb. 35: *Bätruef-Juiz* von Anni Wallimann, notiert von Edi Gasser 120
Abb. 36: *Alpsegen* aus der Sammlung Brăiloius (2009) (Transkription d. Verf.) 121
Abb. 37: *Der lång' Wuschzhorner* (Pommer, zit. nach Deutsch 1995: 371) 132
Abb. 38: Melodien aus dem Wägital (Heim 1881a: 101) 137
Abb. 39: Bewertungstabelle Alphornwettblasen 1881 (Bachmann-Geiser 1999: 57) 139
Abb. 40: Jodellied *Alphornruf* (Schmalz/Krenger 1918: 26) 144
Abb. 41: Jodellied *Alphornruf* (Schmalz/Krenger 1918: 28) 145
Abb. 42: Jodellied *Was heimelig syg* (Schmalz/Krenger 1913: 41) 146
Abb. 43: Refrain des Liedes *Alphorntön'* (Schneeberger 1902: 3) 148
Abb. 44: «Urtyp» des Jodels nach Gassmann (1936: 15) 149
Abb. 45: «Urtyp» mit Notation des Echoklanges (Gassmann 1936: 16) 150
Abb. 46: *Volksruf* aufbauend auf Quartsextakkord (Gassmann 1936: 16) 150

Abb. 47: Stereotype Wendung von Alphornmelodien Gassmann (1936: 16) 150
Abb. 48: Jodel im Lied *s'Alphorn* von Gassmann (1913: 2) 151
Abb. 49: *Lockruf der Schwyzer Älpler I* (Gassmann 1961: 183) 152
Abb. 50: *Lothebach-Jodel* (Gassmann 1961: 185) 152
Abb. 51: *Toggeburger Jodel*, aufgezeichnet von Fellmann (1943: 13) 154
Abb. 52: Schweizer Naturjodelregionen (Räss und Wigger 2010: 29) 156
Abb. 53: Längen von Alphörnern aus Abbildungen des 19. Jahrhunderts 160
Abb. 54: Längen von Alphörnern aus dem 19. Jahrhundert in Museen 160
Abb. 55: Abweichungen eines Beispielalphorns von der Naturtonskala 166
Abb. 56: Durchschnittliche Abweichungen von der Naturtonreihe 166
Abb. 57: Abweichung aller Tonstufen historischer und moderner Alphörner 168
Abb. 58: Illustration der Datenerhebung 172
Abb. 59: *Hech obe* von Rymann (Der Innerschweizer Naturjutz 1997: Titel Nr. 11) 173
Abb. 60: *Beckenrieder Kuhreihen* von Paul Gander (Leuthold 1981: 99) 174
Abb. 61: *Bärgli-Juuz* (Volksmusik aus dem Kanton Schwyz 2005: Titel Nr. 4) 174
Abb. 62: *Stelli-Juiz* (Stanser Jodlerbuebe 1982: Track B6) 175
Abb. 63: «Lobe»-Motiv als Schlusswendung im *Stelli-Juiz* 175
Abb. 64: Naturjodel *De Schratte zue* (Lustenberger 1959) 176
Abb. 65: Appenzeller *Chüädreckeler* (Tobler 1890: 49) 177
Abb. 66: Alphornmelodie von Wild (Sichardt 1936a: 2Aα) 181
Abb. 67: Alphornbläser Emil Wild (Kantonsbibliothek AR, KB-009769/214) 182
Abb. 68: *Alphorn-Zäuerli*, gesungen vom Jodlerklub Herisau Säge 1985 183
Abb. 69: Jodel des Appenzeller Bierfahrers Schlepfer (Sichardt 1936a: 2C) 184
Abb. 70: Verteilung der Tonhöhen in Relation zum Grundton 185
Abb. 71: Verteilung der gesungenen Intervalle in Relation zum Grundton 186
Abb. 72: Solojodel von Marie Ablondi (Sichardt 1936a: 6G) 187
Abb. 73: *Bücheljuuz* von Gwerder 1959 (pers. Komm. Betschart 11. 10. 2015) 188
Abb. 74: *Bücheljuuz* von Büeler ([1970]: Titel Nr. 11) 190
Abb. 75: Verteilung aller im *Bücheljuuz* Büelers gesungenen Tonhöhen 191
Abb. 76: *Bichel-Juiz* von Zimmermann (Privatbesitz Edi Gasser) 192
Abb. 77: Durchschnittswerte aller Befragten 196
Abb. 78: Jodelähnlichkeit der vier vorgespielten Alphornweisen 197
Abb. 79: Alphornähnlichkeit der acht vorgespielten Jodelphrasen 197
Abb. 80: Vergleich zwischen Jodel mit oder ohne Naturtonreihe 198

Tabellenverzeichnis

Tab. 1: Übersicht unterschiedlicher, notierter Kuhreihenmelodien 60
Tab. 2: Betruftext von Kappeler (1767: 11) 115
Tab. 3: Übersicht über Alphörner in Museen 163
Tab. 4: Intervalle der Skala eines Alphorns (MSP 236) 164
Tab. 5: Intervalle einer idealen Naturtonreihe 164
Tab. 6: Abweichungen von der idealen Naturtonreihe (MSP 236) 165
Tab. 7: Medianwerte der Abweichungen jeder Tonstufe eines Alphorns (MSP 236) 167
Tab. 8: Abweichung der Gruppen historischer und moderner Alphörner 167
Tab. 9: Tonaufnahmen Sichardts von 1936 (Sichardt 1939: 171) 180
Tab. 10: Tonbeispiele der Alphornmelodien 1–4 194
Tab. 11: Tonbeispiele der Jodelphrasen 5–12 194

zurück

Bibliografie

Literatur

Abraham/Hornbostel 1903: Otto Abraham und Erich Moritz von Hornbostel: «Studien über das Tonsystem und die Musik der Japaner», in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 4/2 (1903), S. 302–360.

Aguet 2005: Joël Aguet: Art. «Fêtes des Vignerons, Vevey VD», in: Andreas Kotte (Hg.): *Dictionnaire du théâtre en Suisse*, Zürich 2005, S. 583 f.

Ambrazevičius 2014: Rytis Ambrazevičius: «Performance of musical scale in the traditional vocal homophony: Lithuanian examples», in: *Muzikologija* 17 (2014), S. 45–68.

Ambros 1864: August Wilhelm Ambros: *Geschichte der Musik*, Bd. 2, Leipzig 1864.

Ammann 2016: Raymond Ammann: «Der Jodler in Tirol», in: Raymond Ammann (Hg.): *Einen Jodler hör i gern. Studentische Feldforschungsberichte über den Wandel des Tiroler Jodlers zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, Innsbruck 2016, S. 9–33.

Ammann 2018: Raymond Ammann: «Die Funktionen des Alphorn-Wettblasens von den ersten Unspunnenfesten bis heute», in: Klaus Näumann, Thomas Nußbaumer und Gisela Probst-Effah (Hg.): *Musikalische Wettstreite und Wettbewerbe*, München 2018 (*Musik – Kontexte – Perspektiven. Schriftenreihe der Institute für Musikpädagogik und Europäische Musikethnologie an der Universität zu Köln* 8), S. 64–74.

Amweg 1937: Gustave Amweg: *Les Arts dans le Jura Bernois et à Bienne*, Porrentruy 1937.

Anderegg 1899: Felix Anderegg: *Illustriertes Lehrbuch für die gesamte schweizerische Alpwirtschaft*, Bern 1899.

Aregger 1971: Johann Aregger: *Das mehrstimmige Alphornblasen. Grundlagen & Kompositionen*, Engelberg 1971.

Bachmann-Geiser 1981: Brigitte Bachmann-Geiser: «‹Schälleschötte› Schellenschütteln und Talerschwingen in der Schweiz», in: Walter Deutsch (Hg.): *Der Bordun in der Europäischen Volksmusik*, Wien 1981 (*Schriften zur Volksmusik* 5), S. 17–24.

Bachmann-Geiser 1999: Brigitte Bachmann-Geiser: *Das Alphorn. Vom Lock- zum Rockinstrument*, Bern u. a. 1999.

Bachmann-Geiser 2001: Brigitte Bachmann-Geiser: *Europäische Musikinstrumente im Bernischen Historischen Museum – Die Sammlung als Spiegel bernischer Musikkultur*, Bern 2001 (*Schriften des Bernischen Historischen Museums* 3).

Baldinger 1791: Ernst Gottfried Baldinger: *Neue Zeitschrift für Ärzte*, Bd. 15, Leipzig 1791.

Baumann 1976: Max Peter Baumann: *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels*, Winterthur 1976.

Baumann 1996: Max Peter Baumann: Art. «Jodel», in: MGG²S, Bd. 4 (1996), Sp. 1488–1504.

Baumann 2000: Max Peter Baumann: «Die Älplerfeste zu Unspunnen und die Anfänge der Volksmusikforschung in der Schweiz», in: Anselm Gerhard und Annette Landau (Hg.): *Schweizer Töne. Die Schweiz im Spiegel der Musik*, Zürich 2000, S. 155–186.

Beckmann 1806: Johann Beckmann: *Physikalisch-ökonomische Bibliothek*, Bd. 23, Göttingen 1806.

Beetschen 1880: Samuel Beetschen: *Historische Skizze über Kultur und Wirkung des Gesanges*, Bern 1880.

Berlepsch 1861: Hermann Alexander von Berlepsch: *Die Alpen in Natur- und Lebensbildern*, Zürich 1861.

Berlepsch 1866: Hermann Alexander von Berlepsch: *Neuestes Reisehandbuch für die Schweiz*, Hildburghausen 1866.
Berlepsch 1871: Hermann Alexander von Berlepsch: *Die Alpen in Natur- und Lebensbildern*, Jena 1871.
Betschart 1978: Peter Betschart: *Büchel und Juuz im Muotatal*, Diplomarbeit, Schwyz 1978.
Blumenbach 1783: Johann Friedrich Blumenbach: *Medicinische Bibliothek*, Bd. 1, Göttingen 1783.
Bohn (Hg.) 1795: Carl Ernst Bohn (Hg.): *Neue allgemeine deutsche Bibliothek*, Bd. 17, Kiel 1795.
Böhringer 2015: Eckhard Böhringer: *Tuba pastoritia. Das Hirtenhorn und seine Verwendung in der Musik*, Balingen 2015.
Bolli 2005: Paul Bolli: *Das Lied von Graubünden. Im Banne der Segnungen einer Alpenregion*, Chur 2005.
Bopp 1847: Franz Bopp: *Über die kaukasischen Glieder des indo-europäischen Sprachstammes*, Berlin 1847.
Bourrit 1781: Marc-Théodore Bourrit: *Description des Alpes pennines et rhétiennes*, Bd. 1, Genf 1781.
Brăiloïu 1949: Constantin Brăiloïu: «A propos du jodel», in: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft, Ortsgruppe Basel (Hg.): *4. Kongressbericht der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft*, Basel 1949, S. 69–71.
Brăiloïu 1984: Constantin Brăiloïu: *Problems of Ethnomusicology*, Cambridge und New York 1984.
Bremberger/Döll 1984: Bernhard Bremberger und Stefanie Döll: «Der Betruf auf dem Urnerboden im Umfeld von Geschichte, Inhalt und Funktion», in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 29 (1984), S. 65–96.
Brentano/von Arnim 1806–1819: Clemens Brentano und Achim von Arnim: *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, 3 Bände, Heidelberg 1806–1819.
Brogerin 1730: Maria Josepha Barbara Brogerin: *Liederbuch der M. J. B. Brogerin*, Manuskript, Roothuus Gonten, Zentrum für Appenzeller und Toggenburger Volksmusik 1730.
Bukofzer 1936: Manfred Bukofzer: «Magie und Technik in der Alpenmusik», in: Schweizer Annalen 1 (1935/36), S. 205–215.
Bukofzer 1937: Manfred Bukofzer: «Kann die ‹Blasquintentheorie› zur Erklärung exotischer Tonsysteme beitragen?», in: *Anthropos* 32/3 (1937), S. 402–418.
Cherbuliez 1932: Antoine-Elisée Cherbuliez: *Die Schweiz in der deutschen Musikgeschichte*, Frauenfeld und Leipzig 1932.
Cooke 2006: Peter Cooke: «Response to ‹Echoes from Our Forgotten Ancestors›», in: *The World of Music* 48/2 (2006), S. 93–100.
Cross 2006: Ian Cross: «Four Issues in the Study of Music in Evolution», in: *The World of Music* 48/3 (2006), S. 55–63.
[Der verantwortliche Correspondent für die Schweiz] 1840: [Der verantwortliche Correspondent für die Schweiz]: «Schweizerisches Musikfest in Basel. (Schluss.)», in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 13/17 (1840), S. 68.
Deutsch 1995: Walter Deutsch: «Volksmusik», in: Rudolf Flotziner und Gernot Gruber (Hg.): *Musikgeschichte Österreichs*, Bd. 2, Wien u. a. 1995, S. 353–379.
D'Eymar 1799/1800: Ange-Marie D'Eymar: *Anecdotes sur Viotti, précédés de quelques réflexions sur l'expression en musique*, Genf 1799 oder 1800.
Dübi 1914a: Heinrich Dübi: «Die Verdienste der Berner um die Volkskunde im 18. Jahrhundert», in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde / Archives suisses des traditions populaires*, 18 (1914), S. 57–77.
Dübi 1914b: Heinrich Dübi: «Die Verdienste der Berner um die Volkskunde im 18. Jahrhundert: Nachträge», in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde / Archives suisses des traditions populaires*, 19 (1915), S. 85–96.

Dubler 2011: Anne-Marie Dubler: Art. «Masse und Gewichte», in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, 2011, 17. 5. 2017: www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D13751.php?topdf=1.
Duft 1962: Johannes Duft: «Wie Notker zu den Sequenzen kam», in: *Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte* 56 (1962), S. 201–214.
Duthaler 1964: Georg Duthaler: «Die Melodien der Alten Schweizermärsche», in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 69/1 (1964), S. 18–32.
Ebel 1798: Johann Gottfried Ebel: *Schilderung des Gebirgsvolkes vom Kanton Appenzell*, Leipzig 1798.
Ehrismann 2006: Sibylle Ehrismann: Art. «Chorwesen», in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, 2006, 10. 4. 2018: www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D11883.php.
ejdkv 2007: [s. n.]: Art. «Oskar Friedrich Schmalz», in: *Eidgenössische Jodlerdirigenten- und Komponisten-Vereinigung*, 2007, 6. 6. 2018: www.ejdkv.ch/komponisten-lieder-verlage-text-dichter.html?no_cache=1&tx_wscomposers_wscomposers%5Bperson%5D=427&tx_ws-composers_wscomposers%5Baction%5D=show&tx_wscomposers_wscomposers%5Bcont-roller%5D=Person&cHash=983d832c7d4dc7023cc38c38fa322c6a.
EJV/BKJV (Hg.) 1951: Eidgenössischer Jodlerverband & Bernisch-Kantonaler Jodlerverband (Hg.): *Oskar Friedrich Schmalz und der heimatliche Jodelgesang*, Thun 1951.
EJV (Hg.) 2018: Eidgenössischer Jodlerverband (Hg.): «Mitgliederbestand des EJV am 31. Dezember 2017», in: *Schwingen Hornussen Jodeln* 112/7 (2018), S. 21.
Elschek/Stockmann 1968: Elschek, Oskár und Erich Stockmann: «Zur Typologie der Volksmusikinstrumente», in: *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde* 14 (1968), S. 225–234.
F. M. 1805: F. M.: «Aux Editeurs de la Gazette», in: *Gazette de Lausanne* 17 (27. 8. 1805), S. 135 f.
Fellmann 1943: Robert Fellmann: *Schulungsgrundlage für Jodlerinnen und Jodler*, ohne Ort 1943.
Fellmann 1948: Robert Fellmann: «Die allgemeine Eigenart unserer Jodel, insbesondere der Jodel der Zentralschweiz», in: Jakob Düsel (Hg.): *Winke und Wegleitungen an die Kampfrichter und Dirigenten des Eidg. Jodlerverbandes*, Wattwil 1948, S. 25–32.
Fellmann 1962: Robert Fellmann: *Schulungsgrundlage für Jodlerinnen und Jodler*, 4. Auflage 1962 mit Anhang: *Jodlerkurs-Repetitorium*, Baar 1962.
Fink-Mennel 2007: Evelyn Fink-Mennel: *Johlar und Juz. Registerwechselnder Gesang im Bregenzerwald (mit Tonbeispielen 1937–1997)*, Graz und Feldkirch 2007.
Frauchiger 1941: Fritz Frauchiger: «The Swiss Kuhreihen», in: *The Journal of American Folklore* 54 (1941), S. 121–131.
Frauchiger 1992: Ursula Frauchiger: *Das Alphorn in der Schweiz*, Bern 1992.
Fuchs 2012: Thomas Fuchs: Art. «Tobler, Johann Heinrich», in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, 2012, 31. 5. 2018: www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D15096.php.
Fulop/Fitz 2006: Sean Fulop und Kelly Fitz: «A spectrogram for the twenty-first century», in: *Acoustics Today* 2/3 (2006), S. 26–33.
Gallati/Wyss 1993: Rudolf Gallati und Christoph Wyss: *Unspunnen. Die Geschichte der Alphirtenfeste*, Unterseen 1993.
Gallati/Wyss 2005: Rudolf Gallati und Christoph Wyss: *Unspunnen 1805–2005. Die Geschichte der Alphirtenfeste*, Unterseen-Interlaken 2005.
Gassmann 1908: Alfred Leonz Gassmann: *Naturjodel des Josef Felder aus Entlebuch*, Zürich 1908.
Gassmann 1913: Alfred Leonz Gassmann: *S'Alphorn. 100 echte Volkslieder, Jodel & Gsätzli*, Zürich und Leipzig 1913.
Gassmann 1936: Alfred Leonz Gassmann: *Zur Tonpsychologie des Schweizer Volksliedes*, Zürich 1936.
Gassmann 1938: Alfred Leonz Gassmann: *S'Alphornbüechli. Blast mir das Alphorn noch einmal!*, Zürich 1938.
Gassmann 1961: Alfred Leonz Gassmann: *Was unsere Väter sangen. Volkslieder und Volksmusik vom Vierwaldstättersee, aus der Urschweiz und dem Entlebuch*, Basel 1961.

Geering 1961: Arnold Geering: «Zwei frühe Bildzeugnisse für das Alphorn in der Schweiz», in: *Schweizer Volkskunde* 51 (1961), S. 48–51.
Geiser 1976: Brigitte Geiser: *Das Alphorn in der Schweiz*, Bern 1976.
Gesner 1555: Conrad Gesner: *de raris et admirandis herbis, quae sive quod noctu luceant, sive alias ob causas, lunariae nominantur, commentariolus*, Zürich 1555.
Goldast 1606: Melchior Goldast: *Scriptores Alamannicarum rerum, aliquot vetusti cum glossis*, Frankfurt am Main 1606.
Graf 1961: Walter Graf: «Zu den Jodlertheorien», in: *Journal of the International Folk Music Council* 13 (1961), S. 39–42.
Graf 1972: Walter Graf: «Musikalische Klangforschung», in: *Acta Musicologica* 44/1 (1972), S. 31–78.
Grandjean 2012: Pierre Grandjean: *Das Alphorn. Tradition, Handwerk, Musik*, Aarau 2012.
Grauer 2006a: Victor Grauer: «Echoes of Our Forgotten Ancestors», in: *The World of Music* 48/2 (2006), S. 5–58.
Grauer 2006b: Victor Grauer: «‹Echoes of Our Forgotten Ancestors›: Author's Reply», in: *The World of Music* 48/2 (2006), S. 101–134.
Grauer 2006c: Victor Grauer: «Echoes of Our Forgotten Ancestors: Some Points of Clarification», in: *The World of Music* 48/3 (2006), S. 9–12.
Grauer 2011: Victor Grauer: *Sounding the Depths. Tradition and the Voices of History*, North Charleston SC 2011.
Greco-Kaufmann 2005: Heidy Greco-Kaufmann: Art. «Hans von Rüte», in: Kotte, Andreas (Hg.): *Theaterlexikon der Schweiz*, Bd. 3, Zürich 2005, S. 1546 f.
Greverus (1965): Ina-Maria Gerverus: «Heimweh und Tradition», in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 61/1–2 (1965), S. 1–31.
Gysi 1925: Fritz Gysi: «Das Alphorn», in: *Die Alpen. Monatsschrift des Schweizer Alpenclub* 1 (1925), S. 53–62.
Gysi 1926: Fritz Gysi: «Vom Jodeln», in: *Die Alpen. Monatsschrift des Schweizer Alpenclub* 2 (1926), S. 287–292.
Haager 1936: Max Haager: *Das Jodlerbuch*, Graz 1936.
Haefele 2013: Hans Haefele (Hg.): *St. Galler Klostergeschichten*, Darmstadt 2013.
Hahmann 2017: Helen Hahmann: *Wir singen nicht, wir sind die Jodler. Ethnologische Perspektiven auf das Jodeln im Harz*, Münster und New York 2017.
Haid 2004: Gerlinde Haid: «Volksmusik in Tirol im 18. und 19. Jahrhundert», in: Kurt Drexel und Monika Fink (Hg.): *Musikgeschichte Tirols,* Bd. 2, S. 649–738.
Haid 2006: Gerlinde Haid: «Überlegungen zur Geschichte des Jodelns», in: *Geschichte der Alpen* 11 (2006), S. 49–60.
Haller (Hg.) 1805: Ludwig Albrecht Haller (Hg.): *Sammlung aller Lieder, Gedichte und andern Schriften auf das schweizerische Alpenhirten-Fest zu Unspunnen in Kanton Bern*, Bern 1805.
Handschin 1948: Jacques Handschin: *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*, Basel 1948.
Hänggi 2011: Eugen Hänggi: Йодель в истории музыкальной культуры Швейцарии, Dissertation, St. Petersburg 2011.
Häuser 1833: Johann Ernst Häuser: *Musikalisches Lexikon*, Pest 1833.
Heim 1873: Albert Heim: «Töne der Wasserfälle», in: *Verhandlungen der Schweizerischen Naturforschenden Gesellschaft* 56 (1873), S. 209–214.
Heim 1881a: Ernst Heim: «Das Alphorn. Ein Wettblasen in Muotathal», in: *Schweizer Musikzeitung und Sängerblatt* 13 (1881), S. 99–102.
Heim 1881b: Ernst Heim: «Das Alphorn. Ein Wettblasen in Muotathal (Schluss)», in: *Schweizer Musikzeitung und Sängerblatt* 14 (1881), S. 107 f.

Heim 1883: Ernst Heim: «Bericht über die Wiedereinführung des Alphorns», in: *Schweizer Alpen-Zeitung* 1/24 (1883), S. 229–231.

Helmer 1983: Paul Helmer: «De nostalgia: vom Mythos des Kuhreihens», in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 79/3, S. 134–150.

Herder 1778/1779: Johann Gottfried Herder: *Volkslieder*, 2 Bände, Leipzig 1778/1779.

Herder 1807: Johann Gottfried Herder (o. p.): *Stimmen der Völker in Liedern*, Tübingen 1807.

Hofer 1688: Johann Philipp Hofer: *Dissertatio medica de nostalgia, oder Heimwehe*, Basel 1688.

Hook (Hg.) 1840: [s. n.]: «On the National Songs and Music of Switzerland» in: Theodore Hook (Hg.): *The New Monthly Magazine and Humorist*, Bd. 2, London 1840, S. 362–384.

Höpfner (Hg.) 1805a: Johann Georg Albrecht Höpfner (Hg.): «Das Fest der Schweizerischen Alphirten, das in dem Bernischen Oberamt Interlacken den 17. August gefeyert werden soll», in: *Gemeinnützige Schweizerische Nachrichten* 5/98 (20. 6. 1805), Beilage.

Höpfner (Hg.) 1805b: Johann Georg Albrecht Höpfner (Hg.): «Nachricht», in: *Gemeinnützige Schweizerische Nachrichten* 6/127 (9. 8. 1805), S. 508.

Hornbostel/Sachs 1914: Erich Moritz von Hornbostel und Curt Sachs: «Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch», in: *Zeitschrift für Ethnologie* 46 (1914), S. 553–590.

Hornbostel 1925: Erich Moritz von Hornbostel: «Die Entstehung des Jodelns», in: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft: *Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongress in Basel vom 26. bis 29. September 1924*, Leipzig 1925, S. 203–210.

Huber s. d.: Ferdinand Fürchtegott Huber: *Der Heerdenreihen. Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre*, München und Bern o. J. [1817–1824].

Huber [1845]: Ferdinand Fürchtegott Huber: «Küherlied der Emmenthaler» in: Ferdinand Fürchtegott Huber: *Sechs fünfstimmige Kuhreihen. Componirt und dem Herrn Dr. F. Mendelssohn-Bartholdy, K. Pr. General-Musikdirektor, hochachtungsvoll zugeeignet von Ferdinand Huber, Gesanglehrer in St. Gallen*, St. Gallen o. J. [1845].

Huber 1863: Ferdinand Fürchtegott Huber: «Aus Ferdinand Huber's Leben. Von ihm selbst geschrieben», in: *St. Galler-Blätter für Unterhaltung, Belehrung und literarische Mittheilungen* 3 (1863), S. 12–14.

Hübner 1796: Lorenz Hübner: *Beschreibung des Erzstiftes und Reichsfuerstenthums Salzburg in Hinsicht auf Topographie und Statistik*, Salzburg 1796.

Hupfauf 2016: Sandra Hupfauf: *Die Lieder der Geschwister Rainer und «Rainer Family» aus dem Zillertal (1822–1843). Untersuchungen zur Popularisierung von Tiroler Liedern in Deutschland, England und Amerika*, Innsbruck 2016 (*Schriften zur musikalischen Ethnologie* 5).

Hust 2004: Christoph Hust: Art. «Moscheles, Ignaz», in: MGG²P, Bd. 12 (1996), Sp. 517–521.

Jenny 1977: Markus Jenny: «Die Alphörner beim Unspunnen-Fest von 1808: eine Ergänzung», in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 34 (1977), S. 83–85.

Jones 2014: Frances Jones: *The Alphorn in Western Art Music. A Cultural and Historical Study*, Dissertation, Universität Hull 2014.

Kälin 1988: Walter Kälin: *Das Alphorn. Ausstellungs-Begleitheft 1988/1 zur Sonderausstellung im Schweizerischen Landesmuseum Zürich 14. Juli – 28. August 1988*, Zürich 1988.

Kammermann/Wey/Ammann 2016: Andrea Kammermann, Yannick Wey und Raymond Ammann: «Ferdinand Fürchtegott Huber, Initiator der musikalischen Beziehung zwischen Alphorn und Jodel», in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 36 (2016), S. 11–37.

Kappeler 1767: Moritz Anton Kappeler: *Pilati montis historia in pago Lucernensi Helvetiae*, Basel 1767.

Kappeler 1767/1960: Moritz Anton Kappeler: *Pilati Montis Historia. Naturgeschichte des Pilatusberges. Übersetzt von A. Loepfe*, Luzern 1960.

Klier 1937: Karl Magnus Klier: «Etwas vom Alphorn», in: *Der Bergsteiger* 8 (1937), S. 526–533.

Klier 1956: Karl Magnus Klier: *Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen*, Kassel und Basel 1956.

Klier 1960: Karl Magnus Klier: «Das Alphorn am Chiemsee», in: *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes* 9 (1960), S. 125.
Knecht 2014: Natascha Knecht: *Pionier und Gentleman der Alpen. Das Leben der Bergführerlegende Melchior Anderegg (1828–1914) und die Blütezeit der Erstbesteigungen in der Schweiz*, Zürich 2014.
Knop 1838: Ernst Knop: *Les délices de la Suisse, ou, Choix de ranz des vaches (Kuhreihen) et autres chants nationaux suisses, chantés par Madame Stockhausen, arrangé pour piano seul, sans paroles par Fréd. Hegar*, Basel 1838.
Kollmeier/Brand/Meyer 2008: Birger Kollmeier, Thomas Brand und Bernd Meyer: «Perception of Speech and Sound», in: Jacob Benesty, Mohan Sondhi und Yiteng Huang (Hg.): *Springer Handbook of Speech Processing*, Berlin und Heidelberg 2008, S. 61–82.
Kolneder 1981: Walter Kolneder: *Die vokale Mehrstimmigkeit in der Volksmusik der österreichischen Alpenländer*, Winterthur 1981.
König 1814: Franz Niklaus König: *Reise in die Alpen*, Bern 1814.
Kotek 1960: Georg Kotek: «Über die Jodler und Juchezer in den österreichischen Alpen», in: *Jahrbuch des österreichischen Alpenvereines* 85 (1960), S. 178–190.
Krenger 1921: Johann Rudolf Krenger: *Der Alphornbläser. Kurze Beschreibung der Form, Beschaffenheit, Tonumfang, Klangfarbe und Wirkung des Alphorns, nebst 100 methodisch geordneten Übungsbeispielen und melodischen Sätzen für Anfänger und vorgerücktere Alphornbläser*, Interlaken 1921.
Krenger 1924: Johann Rudolf Krenger: «Vom Alphorn und Alphornblasen», in: Eidgenössischer Schwingerverband (Hg.): *Die Geschichte des Eidgen. Schwingerverbandes. Eine Darstellung vaterländischer Volksspiele*, Zürich 1924, S. 173–182.
Krünitz (Hg.) 1791: Johann Georg Krünitz (Hg.): *Oekonomisch-technologische Encyklopädie*, Bd. 54, Berlin 1791.
Kuhn 1805: Gottlieb Jakob Kuhn: *Drey Volkslieder, auf die Feyer des schweizerischen Alpen-Hirtenfestes zu Unspunnen*, Bern 1805.
Kuhn 1812: Gottlieb Jakob Kuhn: *Sammlung von Schweizer-Kühreihen und alten Volksliedern*, Bern 1812.
Kühne 1908: Bonifaz Kühne: *Lieder aus der Heimat. 100 Schweizer Lieder für Gesang oder Klavier allein*, Zürich und Leipzig 1908.
Kunst 1936: Jaap Kunst: «Ein musikologischer Beweis für Kulturzusammenhänge zwischen Indonesien – vermutlich Java – und Zentralafrika», in: *Anthropos* 31/1 (1936), S. 131–140.
Kuthy 1976: Sandor Kuthy: «Elisabeth Louise Vigée-Lebrun und das Alphirtenfest in Unspunnen», in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 22 (1976), S. 158–171.
Lamy [1805]: Johann Peter Lamy: *La fête des bergers des alpes, près d'Unterseen, dans l'oberland bernois*, Bern und Basel o. J. [1805].
Lavater 1768: Johann Caspar Lavater: *Schweizerlieder*, Bern 1768.
Lehmann-Nitsche 1908: Robert Lehmann-Nitsche: «Patagonische Gesänge und Musikbogen», in: *Anthropos*, 3/5–6 (1908), S. 916–940.
Leroi/Swire 2006: Armand Leroi und Jonathan Swire: «The Recovery of the Past», in: *The World of Music* 48/3 (2006), S. 43–54.
Leuthold 1981: Heinrich Leuthold: *Der Naturjodel in der Schweiz*, Altdorf 1981.
Lieber 1836: Francis Lieber: *Encyclopaedia Americana*, Philadelphia 1836.
Lienert 1960: Meinrad Lienert: *Schweizer Sagen und Heldengschichten*, Bern 1960.
Liliencron 1869: Rochus von Liliencron: *Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert*, Bd. 4, Leipzig 1869.
Lomax 1976: Alan Lomax: *Cantometrics. An Approach to the Anthropology of Music*, New York 1976.

Long 1841: George Long: *The Penny Cyclopaedia*, London 1841.

Luchner-Löscher 1982: Claudia Luchner-Löscher: *Der Jodler. Wesen, Entstehung, Verbreitung und Gestalt*, München und Salzburg 1982.

Lumpe 1995: Heinrich Lumpe: «Das Wurzhorn – Ursprung, Abstieg und Wiederbelebung», in: *Da Schau Her. Beiträge aus dem Kulturleben des Bezirkes Liezen* 16/4 (1995), S. 19–24.

Mallet 1809: Jean-Louis Mallet: *Idylles pour la Jeunesse*, Genf 1809.

Manser 1980: Johann Manser: *Heemetklang us Innerrhode*, Appenzell 1980.

Manser/Klauser 1996: Joe Manser und Urs Klauser: *Mit was freüden soll man singen. Liederbüchlein der Maria Josepha Barbara Brogerin, 1730*, Appenzell 1996.

Mayer 1786: Charles-Joseph de Mayer: *Voyage de M. De Mayer en Suisse, en 1784*, Amsterdam und Paris 1786.

Meucelin-Roeser 1972: Marianne Meucelin-Roeser: «Der Einsiedler Cantus paschalis und die Alphornweise. Eine Richtigstellung», in: *Archiv für Musikwissenschaft* 29/3 (1972), S. 209–212.

Meucelin-Roeser 1975: Marianne Meucelin-Roeser: «Die schweizerische Alphornmelodik in Vergangenheit und Gegenwart», in: *Die Alpen (Monatsbulletin)* 1 (1975), o. S.

MIMO Consortium 2011: MIMO Consortium: *Revision of the Hornbostel-Sachs Classification of Musical Instruments by the MIMO Consortium*, 2011, 22. 3. 2019: www.mimo-international.com/documents/Hornbostel%20Sachs.pdf.

Moberg 1962: Carl-Allan Moberg: «Kühreihen, Lobetanz und Galder», in: Higinio Anglés (Hg.): *In memoriam Jacques Handschin*, Strassburg 1962, S. 27–38.

Mock 2007: Bruno Mock: *Rugguusseli. Zur Tradierung der Naturjodelkunst in Appenzell Innerrhoden*, Dissertation, European Graduate School 2007.

Montagu 2014: Jeremy Montagu: *Horns and Trumpets of the World. An Illustrated Guide*, Lanham 2014.

Moscheles 1827: Ignaz Moscheles: *The Tyrolese Melodies*, Bd. 1, London 1827.

Moscheles 1828: Ignaz Moscheles: *The Tyrolese Melodies*, Bd. 2, London 1828.

Müller 1929: Josef Müller: *Sagen von Uri*, Bd. 2, Basel 1929.

Münster/Gebhard 1985: Robert Münster und Torsten Gebhard: «Altargemälde mit Alphorn- und Dudelsackbläser», in: Bayerische Staatsbibliothek, Robert Münster, Margot Attenkofer, und Torsten Gebhard (Hg.): *Volksmusik in Bayern*, München 1985, S. 129.

Nägeli [1800]: Hans Georg Nägeli: *Appenzeller Kuhreihen mit Begleitung des Pianoforte oder der Flöte*, Manuskript, Zürich o. J. [1800].

Nägeli/Pfeiffer 1810/1821/1832: Hans Georg Nägeli und Traugott Pfeiffer: *Gesangsbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen*, 3 Bände, Zürich u. a. 1810/1821/1832.

Nef 1898: Karl Nef: *Ferdinand Fürchtegott Huber. Ein Lebensbild*, St. Gallen 1898 (*Neujahrsblatt des historischen Vereins St. Gallen*, 38).

Nef 1907: Karl Nef: «Die Verbreitung des Alphorns», in: *Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt* 47/30 (1907), S. 247–249.

Nettl 2006: Bruno Nettl: «Response to Victor Grauer: ‹On the Concept of Evolution in the History of Ethnomusicology›», in: *The World of Music* 48/2 (2006), S. 59–72.

Nussbaumer 2001: Thomas Nussbaumer: *Alfred Quellmalz und seine Südtiroler Feldforschungen (1940-42). Eine Studie zur musikalischen Volkskunde unter dem Nationalsozialismus*, Innsbruck 2001.

Oehme-Jüngling 2016: Karoline Oehme-Jüngling: *Volksmusik in der Schweiz. Kulturelle Praxis und gesellschaftlicher Diskurs*, Münster und New York 2016.

Olson 2002: Steve Olson: *Mapping Human History*, New York 2002.

Pillwein (Hg.) 1810: Benedikt Pillwein (Hg.): *Intelligenzblatt von Salzburg*, Bd. 4, Salzburg 1810.

Pommer 1942: Josef Pommer: *444 Jodler u. Juchezer aus Steiermark und dem ostmarkischen Alpengebiet*, Wien 1942.

Praetorius 1619: Michael Praetorius: *Syntagma Musicum*, Bd. 2, Wolfenbüttel 1619.

Puskás 2009: Regula Puskás, Art. «Nägeli, Hans Georg», in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, 2009, 11. 7. 2018: www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D20718.php.

Rahaim 2006: Matthew Rahaim: «What Else Do We Say When We Say ‹Music Evolves?›», in: *The World of Music* 48/3 (2006), S. 29–41.

Räss/Wigger 2010: Nadja Räss und Franziska Wigger: *Jodel. Theorie & Praxis*, Altdorf 2010.

Reinhard/List 1963: Kurt Reinhard und George List: *The Demonstration Collection of E. M. Hornbostel and the Berlin Phonogramm-Archiv*, New York 1963.

Rhaw 1545a: Georg Rhaw: *Bicinia Gallica, Latina et Germanica*, Bd. 2 [Superius], Wittenberg 1545.

Rhaw 1545b: Georg Rhaw: *Bicinia Gallica, Latina et Germanica*, Bd. 2 [Inferius], Wittenberg 1545.

Rochlitz (Hg.) 1812: Friedrich Rochlitz (Hg.): *Allgemeine musikalische Zeitung*, 16. 9. 1812, Leipzig und Winterthur 1812.

Romang 1869: Johann Jakob Romang: «Die Entstehungen des Kuhreihens», in: *Alpenrosen. Illustrirte Zeitschrift für Haus und Familie* 4/10 (1869), S. 163–168.

Rousseau 1755: Jean-Jacques Rousseau: *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Amsterdam 1755.

Rousseau 1761: Jean-Jacques Rousseau: *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Amsterdam 1761.

Rousseau 1762: Jean-Jacques Rousseau: *Émile ou De l'éducation*, Amsterdam 1762.

Rousseau 1768: Jean-Jacques Rousseau: *Dictionnaire de Musique*, Paris 1768.

Rousseau 1781: Jean-Jacques Rousseau (o. p.): *Essai sur l'origine des langues*, Genf 1781.

Rousseau 1839: Jean-Jacques Rousseau: *Œuvres complètes de J. J. Rousseau*, Bd. 7, Paris 1839.

Rusch 1990: Gerold Rusch: *Die Appenzeller Tracht in der Druckgrafik der Kleinmeister*, Rorschach 1990.

Rüsch 1934: Walter Rüsch: «Luegid vo Berg und Thal», in: *Die Berner Woche in Wort und Bild: ein Blatt für heimatliche Art und Kunst*, 24/49 (1934), S. 784 f.

[s. n.] 1808/1946: [s. n.]: «Programm für das Hirtenfest zu Unspunnen auf den 17. August 1808», in: *Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde* 8 (1946), S. 158–161.

[s. n.] 1895: [s. n.]: «Johannesevangelium in den Hochalpen», in: *Gotthard-Post* 35 (1895), Beilage.

Sachs 1929: Curt Sachs: *Geist und Werden der Musikinstrumente*, Berlin 1929.

Sachs 1933: Curt Sachs: *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin 1933.

Salmen 1976: Walter Salmen: *Musikleben im 16. Jahrhundert*, Leipzig 1976.

Salmen 2004: Walter Salmen: «Die weltweite Verbreitung von ‹Airs tiroliens›», in: Kurt Drexel und Monika Fink (Hg.): *Musikgeschichte Tirols*, Bd. 3, Innsbruck 2004, S. 799–817.

Schäfer (Hg.) 1805a: Johann Conrad Schäfer (Hg.): *Avis-Blatt für Herisau und die umliegenden Gegenden* 33, 15. 8. 1805, o. S.

Schäfer (Hg.) 1805b: Johann Conrad Schäfer (Hg.): *Avis-Blatt für Herisau und die umliegenden Gegenden* 35, 29. 8. 1805, o. S.

Scheffel 1855: Joseph Victor von Scheffel: *Ekkehard. Eine Geschichte aus dem zehnten Jahrhundert*, Berlin 1855.

Schering 1901: Arnold Schering: «Ein Schweizer Alpen-Bet-Ruf», in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 2/4 (1901), S. 669–672.

Schickard 1812: Schickard [Pseud. Orion]: «Viotti», in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 27 (1812): 347–350.

Schlesinger 1939: Kathleen Schlesinger: *The Greek Aulos. A Study of its Mechanism and of its Relation to the Modal System of Ancient Greek Music, followed by a Survey of the Greek Harmonai in Survival or Rebirth in Folk-Music*, London 1939.

Schlosser 1920: Julius Schlosser: *Alte Musikinstrumente*, Wien 1920.

Schmalz/Krenger 1913: Oskar Friedrich Schmalz und Johann Rudolf Krenger: *Bi üs im Bärnerland. Volks- und Jodellieder*, Bd. 1, Bern 1913.

Schmalz/Krenger 1918: Oskar Friedrich Schmalz und Johann Rudolf Krenger: *Bi üs im Bärnerland. Volks- und Jodellieder*, Bd. 3, Bern 1918.
Schmidt 1948: Leopold Schmidt: «Die kulturgeschichtlichen Grundlagen des Volksgesanges in Österreich», in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 45 (1948), S. 105–129.
Schneeberger 1902: Fritz Schneeberger: «Alphorntön' op. 148», in: Fritz Schneeberger: *Schweizer-Alpenlieder für Frauen-Chor*, Biel 1902, S. 2 f.
Schneider 1978: Manfred Schneider: «Allgemeine Bemerkungen zu prämusikalischen Schallgeräten bei Arbeit und Brauch in Tirol», in: Walter Deutsch und Manfred Schneider (Hg.): *Volksmusik im Alpenland. Lied, Tanz, Instrumente*, Thaur 1978, S. 81–92.
Schöb 2005: Gabriela Schöb: Art. «Gassmann, Alfred Leonz», in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, 2005, 17. 6. 2017: www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D11816.php.
Schubiger 1858: Anselm Schubiger: *Die Sängerschule St. Gallens vom achten bis zwölften Jahrhundert. Ein Beitrag zur Gesangsgeschichte des Mittelalters*, Einsiedeln 1858.
Schüssele 2000: Franz Schüssele: *Alphorn und Hirtenhorn in Europa*, Friesenheim 2000.
Sebastian 2017: Martin Sebastian: *Unspunnen. Die Feste – die Geschichte*, Schwellbrunn 2017.
Seeger 1958: Charles Seeger: «Prescriptive and Descriptive Music-Writing», in: *The Musical Quarterly* 44/2 (1958), S. 184–195.
Sichardt 1936b: Wolfgang Sichardt: «Alpenländische Volksmusik. Eine Forschungsreise mit dem ‹Magnetophon›», in: *Die Musik* 29/3 (1936), S. 177–181.
Sichardt 1939: Wolfgang Sichardt: *Der Alpenländische Jodler und der Ursprung des Jodelns*, Berlin 1939.
Simmen/Bachmann-Geiser 1979: René Simmen und Brigitte Bachmann-Geiser (Hg.): *Schweizer Kühreihen und Volkslieder. Ranz de Vaches et Chanson nationales de la Suisse. Faksimile-Nachdruck der im Gedenken an die Unspunnenfeste von 1805 und 1808 von Johann Rudolf Wyss herausgegebenen berühmten und reich illustrierten Volkslieder- und Reigensammlung. Mit einem Kommentar von Brigitte Bachmann-Geiser*, Zürich 1979.
Sommer 1994: Hans-Jürg Sommer: *Alphornmusik – Musik für Alphorn. Ein Beitrag zur Diskussion über Tradition im Eidgenössischen Jodlerverband*, Oensingen 1994.
Sommer 2013: Hans-Jürg Sommer: *Eine Auswertung und Interpretation historischer Quellen zur Alphornmelodik*, Oensingen 2013.
Staehelin 1975: Martin Staehelin: «Herkunftsangaben zu Stücken der ‹Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern› vom Jahre 1812», in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 71/1 (1975), S. 1–7.
Staehelin 1981: Martin Staehelin: «Der Kuhreihen – ursprünglich ein Tanz?», in: *Schweizer Volkskunde* 71 (1981), S. 83–87.
Staehelin 1982: Martin Staehelin: «Bemerkungen zum sogenannten Alpsegen: Wesen und historische Tiefe», in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 78/1 (1982), S. 1–35.
Staub 2010: Kaspar Staub: *Der biologische Lebensstandard in der Schweiz seit 1800*, Dissertation, Universität Bern 2010.
Staub/Tobler/Schoch 1885: Friedrich Staub, Ludwig Tobler und Rudolf Schoch: *Schweizerisches Idiotikon. Wörterbuch der schweizerdeutschen Sprache*, Frauenfeld 1885.
Steiger 2013: Adrian von Steiger: *Die Instrumentensammlung Burri. Hintergründe und Herausforderungen*, Köniz 2013.
Steinmüller 1804: Johann Rudolf Steinmüller: *Beschreibung der schweizerischen Alpen- und Landwirthschaft*, Winterthur 1804.
Steirisches Volksliedwerk (Hg.) 2009: Steirisches Volksliedwerk (Hg.): «Veranstaltungen des Steirischen Volksliedwerkes», in: *Der Vierzeiler* 29/3 (2009), S. 59.
Stock 2006: Jonathan Stock: «Clues from our Present Peers? A Response to Victor Grauer», in: *The World of Music* 48/2 (2006), S. 73–92.

Stockmann 1992: Doris Stockmann: «Folgen der Reformation in der mitteleuropäischen Repertoire-Struktur», in: Doris Stockmann (Hg.): *Volks und Popularmusik in Europa*, Lilienthal 1992, S. 147–151.
Stolberg 1794: Friedrich Leopold zu Stolberg: *Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sicilien in vier Bänden nebst einem Band Kupfer*, Königsberg 1794.
Stotz 2010: Peter Stotz: Art. «Notker der Stammler [Balbulus]», in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, 2010, 10. 4. 2018: www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D10222.php.
Stuker (Hg.) 1960: Fritz Stuker (Hg.): *50 Jahre Eidgenössischer Jodlerverband 1910–1960*, Thun 1960.
Stumpf 1911: Carl Stumpf: *Die Anfänge der Musik*, Leipzig 1911.
Suppan 1982: Wolfgang Suppan: «Das Basler Erzherzog-Johann-Fest von 1815», in: *Mitteilungen des Steirischen Tonkünstlerbundes* 82 (1982), S. 92–97.
Szadrowsky 1864: Heinrich Szadrowsky: «Nationaler Gesang bei den Alpenbewohnern», in: *Jahrbuch des Schweizer Alpenclub* 1 (1864), S. 504–526.
Szadrowsky 1868: Heinrich Szadrowsky: «Die Musik und die tonerzeugenden Instrumente der Alpenbewohner», in: *Jahrbuch des Schweizer Alpenclub* 4 (1867/68), S. 275–352.
Szadrowsky 1869: Heinrich Szadrowsky: «Das Jodeln und Alphornblasen an dem Alphirtenfest in Siebnen», in: *Sonntagspost. Eine Schweizer Wochenschrift* 5/40, S. 635 f.
Szadrowsky-Burckhardt 1966: Manfred Szadrowsky-Burckhardt: «Heinrich Szadrowsky 1828–1878», in: *Rorschacher Neujahrsblatt* 56 (1966), S. 75–86.
Tarenne 1813: George Tarenne: *Recherches sur les Ranz des Vaches, ou sur les chansons pastorales des bergers de la suisse, avec musique*, Paris 1813.
Tobler 1835: Johann Heinrich Tobler: *XII. Lieder von Schweizerischen Dichtern*, Trogen 1835.
Tobler 1837: Johann Heinrich Tobler: *Zwölf Lieder für vier Männerstimmen von schweizerischen Dichtern*, Trogen 1837.
Tobler 1890: Alfred Tobler: *Kühreihen oder Kühreigen, Jodel und Jodellied in Appenzell*, Leipzig und Zürich 1890.
Tobler 1903: Alfred Tobler: *Das Volkslied im Appenzellerlande*, Zürich 1903.
Tunger 1989: Albrecht Tunger: *Johann Heinrich Tobler. Chorgesang als Volkskunst*, Herisau 1989.
Tunger 1993: Albrecht Tunger: *Geschichte der Musik in Appenzell Ausserrhoden*, Herisau 1993.
Tunger 1998: Albrecht Tunger: «Appenzeller Kuhreihen: Erkenntnisse – Beobachtungen – Fragen», in: *Innerrhoder Geschichtsfreund* 39 (1998), S. 148–194.
Tunger 1999: Albrecht Tunger: «Mit wass freüden soll man singen – Neue Erkenntnisse zum Liederbüchlein der Maria Josepha Barbara Brogerin», in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 19 (1999), S. 364–383.
Twain 1981: Mark Twain: *Climbing the Rigi. Rigi-Besteigung*, Langnau a. A. 1981.
Venero 2015: Michael Venero: *Die Stimme des Windes. Sprachliches zur Geschichte der Sackpfeife*, Hamburg 2015.
Vigée-Lebrun 1835: Louise Elisabeth Vigée-Lebrun: *Souvenirs de Madame Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun*, Bd. 3, Paris 1835.
Vignau 2013: Charlotte Vignau: *Modernity, Complex Societies, and the Alphorn*, Lanham u. a. 2013.
von Arx 1829: Ildefons von Arx: «Ekkehardi IV. Casuum S. Galli Continuatio I. (Tab. IV. V. VI.)», in: Georg Heinrich Pertz (Hg.): *Monumenta Germaniae Historica*, Bd. 2, Hannover 1829, S. 75–147.
von Rüte 1555: Hans von Rüte: *Goliath*, Bern 1555.
Wagner 1805a: Sigmund Wagner: *Bericht der Hergangenheit des Hirtenfestes in Unspunnen auf Berchtoldstag, 17ten Augstmonat 1805*, Bern 1805.
Wagner 1805b: Sigmund Wagner: *Acht Schweizer-Kühreihen, mit Musik und Text*, Bern 1805.

Wagner 1808: Sigmund Wagner: *Das Hirtenfest zu Unspunnen, oder die Feyer des fünften Jubileums der Schweizerischen Freyheit: auf Berchtoldstag, den 17. Aug. 1808*, Bern 1808.

Wascher 2016: Simon Wascher: «Das Wort Jodeln 1696–1796 in Belegstellen aus Digitalisaten», in: *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes* 65 (2016), S. 138–151.

Weber 1891: Rober Weber: «Das Alphorn», in: Robert Weber (Hg.): *Helvetia. Illustrirte Monatsschrift zur Unterhaltung und Belehrung des Volkes* 14 (1891), S. 181 f.

Weidmann (Hg.) 1794: [Marie Louise] Weidmann (Hg.): *Allgemeines Verzeichnis der Bücher, welche in der Frankfurter und Leipziger Ostermesse des 1794 Jahres entweder ganz neu gedruckt, oder sonst verbessert, wieder aufgelegt worden sind, auch inskünftige noch herauskommen sollen,* Leipzig 1794.

Weiss 1945: Richard Weiss: *Volkskunde der Schweiz*, Zürich 1945.

Wey/Kammermann/Ammann 2017: Yannick Wey, Andrea Kammermann und Raymond Ammann: «Naturjodel und Naturtonreihe – eine gemeinsame Musikästhetik des Alphorns und des Jodels?», in: *GVS / CH-EM Bulletin* 15 (2017/18), 6–13.

Wiora 1949: Walter Wiora: *Zur Frühgeschichte der Musik in den Alpenländern*, Basel 1949.

Wiora 1958: Walter Wiora: Art. «Jodeln», in: MGG S, Bd. 7 (1958), Sp. 73–79.

Wirz 1943: August Wirz: *Der Betruf in den Schweizer Alpen*, Dissertation, Universität Fribourg 1943.

Wüthrich 1959: Lukas Heinrich Wüthrich: *Das Oeuvre des Kupferstechers Christian von Mechel*, Basel und Stuttgart 1959.

Wyss 1817: Johann Rudolf Wyss: *Reise in das Berner Oberland*, Bern 1817.

Wyss 1818: Johann Rudolf Wyss: *Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern. Receuil de Ranz de vaches et Chansons nationales de la Suisse*, Bern 1818.

Wyss 1826a: Johann Rudolf Wyss: *Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern. Receuil de Ranz de vaches et Chansons nationales de la Suisse*, Bern 1826.

Wyss 1826b: Johann Rudolf Wyss: *Texte zu der Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern*, Bern 1826.

Wyss 2007: Anton Josef Wyss: *Der Betruf im deutschsprachigen und rätoromanischen Raum*, Appenzell 2007.

Zemp 2015: Hugo Zemp: «Swiss Yodelling – 30 years later», in: *GVS / CH–EM Bulletin* 14 (2016), S. 55–65.

Zschokke 1797: Heinrich Zschokke: *Meine Wallfahrt nach Paris*, 2 Bände, Zürich 1797.

Zulauf 1972: Max Zulauf: *Das Volkslied in der Schweiz im 19. Jahrhundert*, Bern und Stuttgart 1972.

Zürcher 2006: Christoph Zürcher: Art. «Kehrli, Johannes», in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, 2006, 27. 9. 2017: www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D46480.php.

Zwinger 1710: Theodor Zwinger: *Fasciculus Dissertationum Medicarum Selectiorum*, Basel 1710.

Diskografie

Bachmann-Geiser (Hg.) 1989: Brigitte Bachmann-Geiser (Hg.): *Zur Ehre des Alphorns*, CD, Claves 1989.

Bachmann-Geiser (Hg.) 2010: Brigitte Bachmann-Geiser (Hg.): *Die JodelArten der Schweiz*, CD, Zytglogge 2010.

Brăiloïu 2009: Constantin Brăiloïu: *Switzerland Archives of Folk Music*, CD, Gallo 2009.

Büeler [1970]: Anton Büeler: «Bücheljuuz», in: *Schwyz*, LP, Helvetia o. J. [1970]: Titel Nr. 11.

Burki 2008: Eliana Burki: *Heartbeat: Funky Swiss Alphorn*, CD, Suonix 2008.

Daetwyler 2002: Jean Daetwyler u. a.: *Alphorn Concertos*, CD, Naxos 2002.

Der Innerschweizer Naturjutz 1997: Verschiedene Künstler: *Der Innerschweizer Naturjutz. Die schönsten Naturjodel und Alphornmelodien*, CD, Tell 1997.

Entlebucher Naturjodel 2011: Verschiedene Künstler: *Entlebucher Naturjodel. 22 Naturjodel von Entlebucher Komponisten*, CD, Phonoplay 2011.

Hofer 1933: B. Hofer: «Heerdenreihen (F. Huber)», in: *Schweizer Jodler-Sextett*, Schellackplatte, Bern: Elite Record, 1933.

Hornroh 2015: Hornroh Modern Alphorn Quartet: *Gletsc*, CD, Musiques Suisses 2015.

Jodlergruppe Schlierätal Alpnach 2003: Jodlergruppe Schlierätal Alpnach: *Obsi druis*, CD, Eigenverlag 2003.

Lienhard 1977: Pepe Lienhard Band: *Swiss lady/Shiny red balloon*, CD, EMI 1977.

Lustenberger 1959: Franz Lustenberger: *De Schratte zue*, www.youtube.com/watch?v=CvlrTKbFpnw, 13. 6. 2018.

Kennel 2017: Hans Kennel: *Wood&Brass*, CD, TCB The Montreux Jazz Label 2017.

Räss 2006: Nadja Räss: *Stimmreise.ch*, CD, Tell Music 2006.

Reinhard/List 1963: Kurt Reinhard und George List: *The Demonstration Collection of E. M. Hornbostel and the Berlin Phonogramm-Archiv*, 4 CDs, Folkways Records 1963.

Schilkloper 2000: Arkadi Schilkloper: *Pilatus*, CD, Boheme Music 2000.

Sichardt 1936a: Wolfgang Sichardt: *Magnetophonaufnahmen*, 12 Magnetbandspulen, unveröffentlicht, 1936.

Sommer/Frey 2006: Hans-Jürg Sommer und Emil Frei: *Klangblüten*, CD, alphornmusik.ch 2006.

Stadelmann 2003: Franz Stadelmann: *Däheim – Das Goldene Wunschkonzert*, CD, Helvetia 2003.

Stanser Jodlerbuebe 1982: Stanser Jodlerbuebe: *50 Jahre Stanser Jodlerbuebe*, LP, Tell Record 1982.

Stimmhorn 2001: Duo Stimmhorn: *inland*, CD, Recrec 2001.

Stoll 2016: Lisa Stoll: *Alphorn Perlen*, CD, Telamo 2016.

Volksmusik aus dem Kanton Schwyz 2005: Verschiedene Künstler: *Volksmusik aus dem Kanton Schwyz*, CD, Musica Helvetica 2005.

Zemp [Hg.] 1995: Hugo Zemp [Hg.]: *Voix du Monde – Voices of the World*, CD, Le Chant du Monde 1995.

Filmografie

Ramsauer 2017: Mike Ramsauer: *Quellmalz 2017*, unveröffentlicht 2017.

Sommer/Juchli 2015: Hans-Jürg Sommer und Thomas Juchli: *Die Mundart des Alphorns*, DVD, alphornmusik.ch 2015.

Weber/Schilt 2012: Bernard Weber und Martin Schilt: *Die Wiesenberger*, DVD, Xenix 2012.

Zemp 1988: Hugo Zemp: *Voix de tête, voix de poitrine – Jüüzli du Muotatal*, Videokassette, CNRS Diffusion 1988.